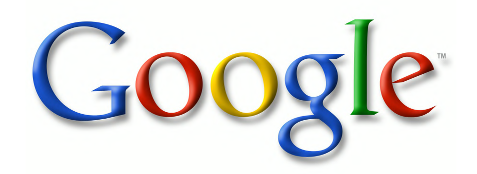


Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

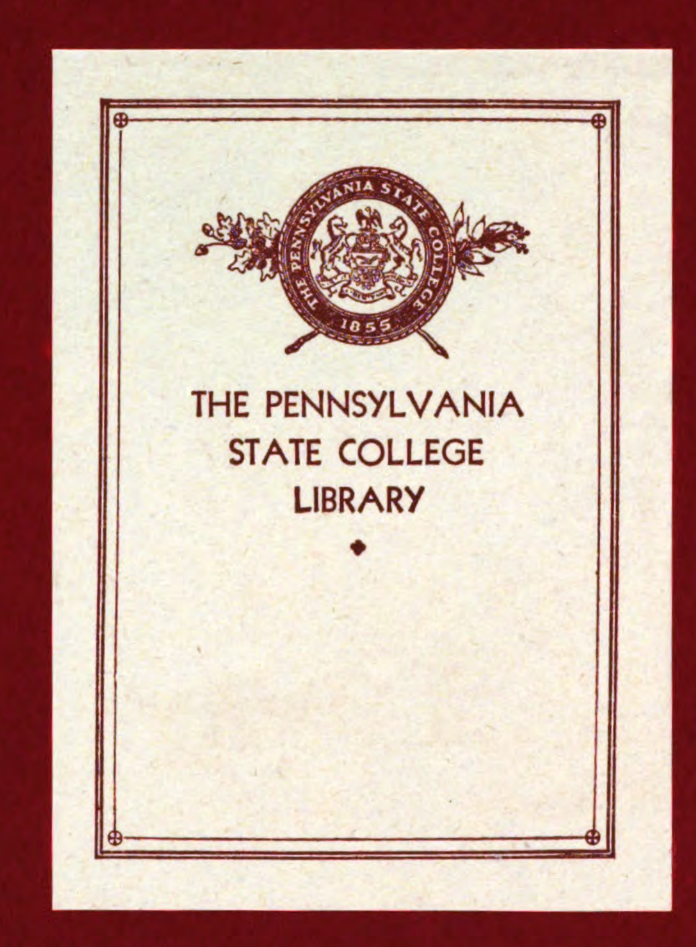




PN553
.H3
Bd. II

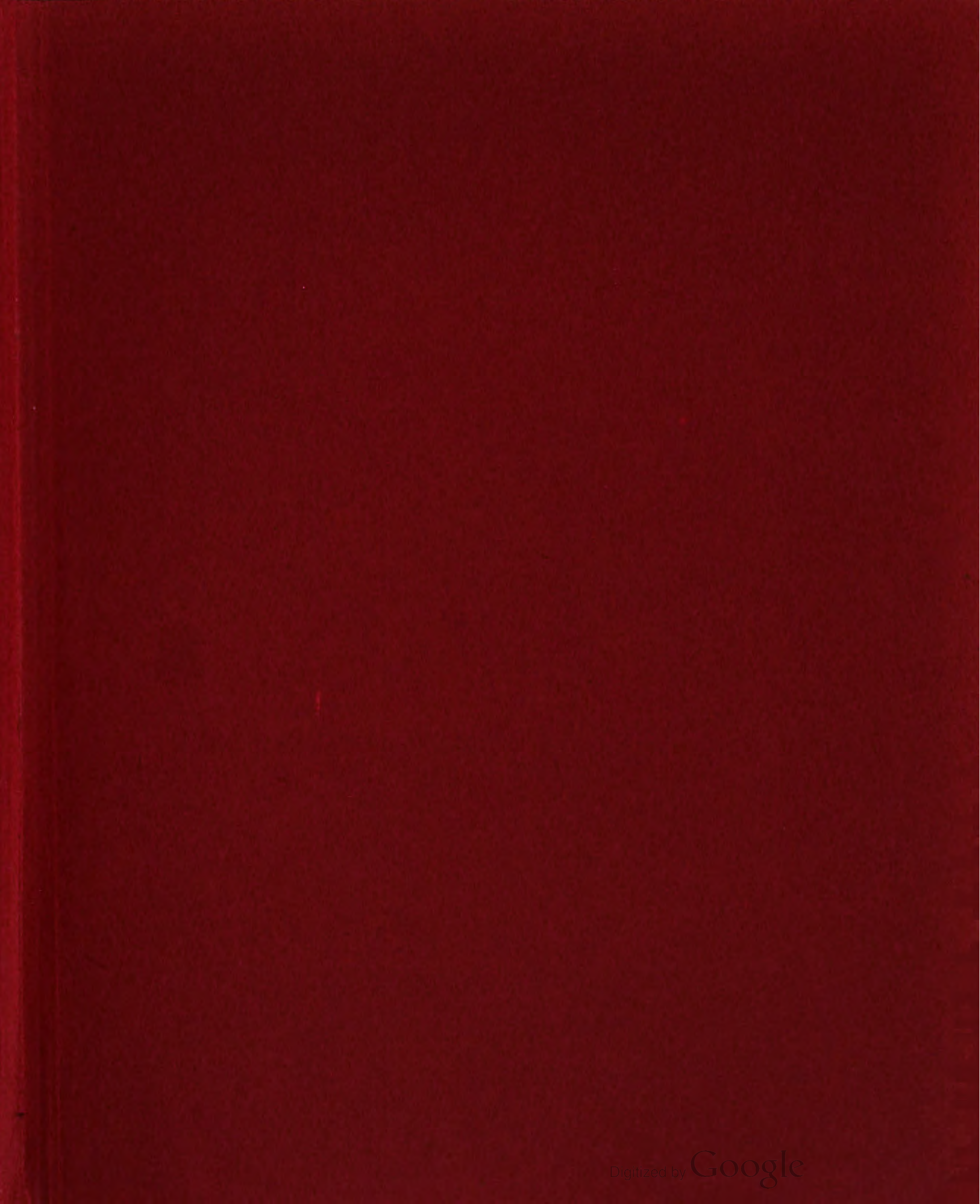
HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT

Google





Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. OSKAR WALZEL

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. E. Bethe; Dr. M. Block; Dozent Dr. H. Borelius; Professor Dr. B. Fehr; Professor Dr. W. Fischer; Professor Dr. W. Geiger; Professor Dr. G. Gesemann; Professor Dr. H. v. Glasenapp; Dr. W. Gundert; Professor Dr. H. Hatzfeld; Professor Dr. H. Hecht; Professor Dr. H. Heiss; Professor D. Dr. J. Hempel; Professor Dr. A. Heusler; Dozent Dr. K. Jäckel; Dozent Dr. H. Jeschke; Professor Dr. A. Kappelmacher; Professor Dr. W. Keller; Professor Dr. J. Kleiner; Professor Dr. V. Klemperer; Professor Dr. B. Meißner; Professor Dr. G. Müller; Professor Dr. F. Neubert; Professor Dr. A. Novák; Professor Dr. L. Olschki; Dr. M. Pieper; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen; Professor Dr. H. W. Schomerus; Professor Dr. L. Schücking; Professor Dr. Fr. Schürr; Professor Dr. M. Schuster; Professor Dr. J. Schwietering; Professor D. Dr. R. Wilhelm



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

Digitized by Google

H. HEISS – F. SCHÜRR – H. JESCHKE – K. JÄCKEL – M. BLOCK

DIE ROMANISCHEN LITERATUREN DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

BAND II

ZWEITER TEIL

Die italienische und spanische Literatur von 1870 bis zur Gegenwart Die rumänische Literatur

VON

DR. FRIEDRICH SCHÜRR
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

DR. HANS JESCHKE
DOZENT AN DER UNIVERSITÄT KÖNIGSBERG

DR. MARTIN BLOCK

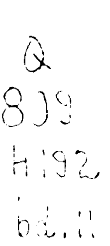


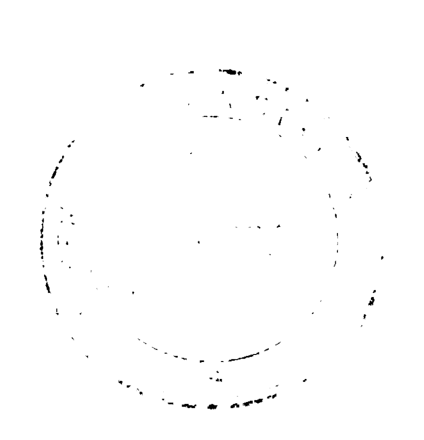
POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

PRINTED IN GERMANY

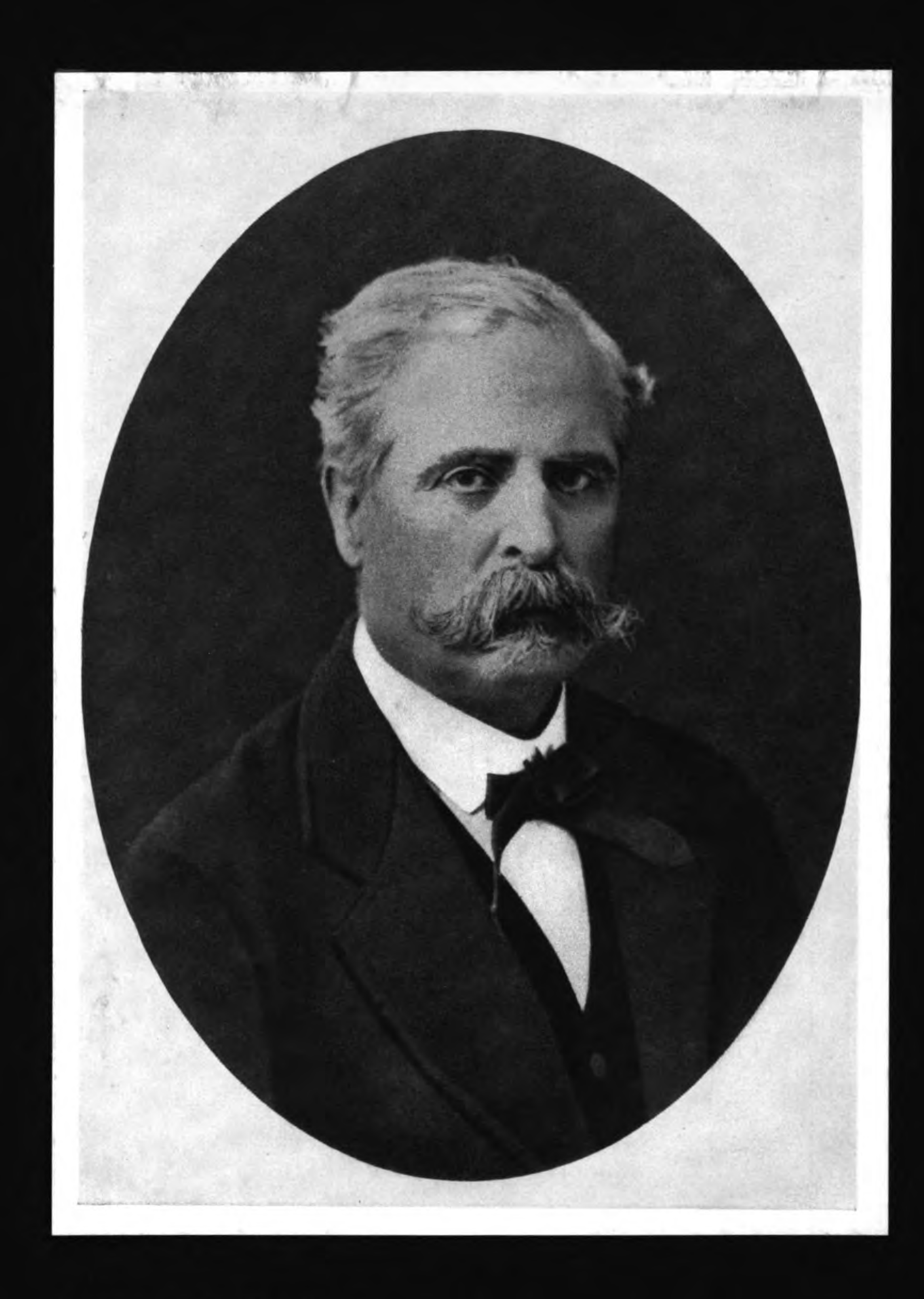
Digitized by Google





COPYRIGHT 1938 BY AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION POTSDAM
DRUCK DER SPAMER A.-G. IN LEIPZIG





Francesco de Sanctis. Photographie.

Tafel I.

Google

Digitized by Google

DIE ITALIENISCHE LITERATUR VON 1870 BIS ZUR GEGENWART.

Von Friedrich Schürr.

EINLEITUNG: DIE GEISTIGEN WANDLUNGEN DES NEUEN ITALIENS.

Die Romantik war in Italien Ausdruck und Wegbereiterin der nationalen Unabhängigkeits- und Einheitsbewegung. Dem im Grundsatze der Volkssouveränität wurzelnden Nationalitätsprinzip hatte, wie anderswo in Europa, die germanisch-individualistische Welt- und Lebensauffassung der Romantik besondere Stoßkraft verliehen. An der Ausbildung des nationalen Mythos des wiedergeborenen Italiens aber hatte die Gedankenwelt sowohl Mazzinis wie Giobertis hervorragenden Anteil. In beiden Männern wirkte, entsprechend romantischer Geschichtsbetrachtung, die Idee einer Sendung ihres Volkes.

Als am 20. September 1870 die italienischen Truppen durch die Bresche an der Porta Pia in Rom einzogen, fand damit nicht nur das Werk der nationalen und staatlichen Einigung der Halbinsel seinen vorläufigen Abschluß, sondern zugleich die mehr als tausendjährige Epoche der weltlichen Herrschaft des Papsttums ihr Ende. Damit gewann die Eröffnung jener Bresche in den Augen der Italiener die symbolische Bedeutung des Aufbruchs in ein neues Zeitalter, in dem sich die Sendung Italiens erfüllen sollte. Eine Sendung, die in den verschiedensten Auffassungen und Abwandlungen die Geister beschäftigte: „. . . manche erblickten sie in der Pflicht, die Erlösung aller unterdrückten Völker der Erde zu fördern und zu vollenden, da es (Italien) selbst einst unter den Unterdrückten gewesen; oder in der anderen, die Welt vom geistigen Joch der katholischen Kirche zu befreien, da es eben deren weltliche Herrschaft gebrochen, und eine neue und menschliche Religion zu schaffen; oder in der anderen endlich, das ‚dritte Rom' zu begründen, das in der Weltgeltung mit dem antiken und christlichen Rom wettzueifern und es durch den Wert der Gedanken und Werke zu übertreffen hätte . . ." (B. Croce). Aus dieser Sendungsidee sind daher in den auf das Jahr 1870 folgenden Jahrzehnten sowohl die mehr oder minder werktätigen Sympathien der Italiener für die nationalen Bestrebungen wirklich oder angeblich unterdrückter Volksstämme wie der Polen, Griechen, Serben, der österreichischen Slawen, die Sympathien für alle gegen den Bestand des Habsburgischen Nationalitätenstaates gerichteten Bestrebungen zu verstehen, als auch das Anwachsen des italienischen Irredentismus, der sich auf die besten Überlieferungen des Risorgimento berufen konnte: auf das nationale Selbstbestimmungsrecht, dem Italien seine Freiheit und nationale Einigung verdankte. Das öffentliche Leben aber war gekennzeichnet durch den Antiklerikalismus des jungen italienischen Staates und der herrschenden Schichten und Männer.

Der Betrachter des italienischen Lebens nach 1870 stößt jedoch bald auf den mannigfaltigen Ausdruck einer tiefen Enttäuschung und Kleinmütigkeit. Manches Licht auf diesen Geisteszustand fällt aus den landschaftlichen Romanen. Das moralische, nationale und politische Ideal Mazzinis und anderer Vorkämpfer des Risorgimento, die sittliche Einheit der Nation, war nicht erreicht worden. Die Befreiung und Einigung erwies sich als das Werk nicht des gesamten italienischen Volkes, sondern der individualistischen Ideologien einer bestimmten Schicht: „. . . die italienische Revolution, nicht so sehr ein Werk des Volkes, hatte vielmehr triumphiert durch einen heldenmütigen Übergriff seiner Minderheit, begünstigt durch auswärtige Zwischenfälle und Ereignisse, indem sie zuerst das Abenteuer des zweiten Napoleonischen Kaiserreichs in ihre Bahn und dann aus dessen Gegnerschaft zum neuen Deutschen Reich Gewinn zog" (Oriani). Die breiten Massen des italienischen Volkes waren weder wirtschaftlich noch geistig erlöst und dem neuen Staate eingegliedert. Parlamentarische Korruption und Schwäche der Regierungen, die Niederlagen in den ersten Kolonialkriegen ließen ein Minderwertigkeitsgefühl aufkommen, das mit der Bewunderung der kulturellen Leistungen der nordischen Völker, insbesondere Deutschlands, gepaart war. Schon De Sanctis hatte geschrieben: „. . . da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità." Am weitesten aber ging darin wohl der Historiker Francesco Montefredini (1827—1892), ein De Sanctis-Schüler, der, von dem Gedanken des Alterns der Völker und Kulturen beherrscht, die Italiener seit dem Untergange des Römischen Reiches in unaufhaltsamem Verfall, die Deutschen aber als junges Volk im Aufstieg sah. In der Tat hatte der Verlauf der Unabhängigkeitskriege, insbesondere aber 1859 und 1866, das stolze Wort Carlo Albertos vom 23. März 1848, „L'Italia farà da sè", Lügen gestraft. Mit Bezug auf diese Geistesverfassung Italiens konnte daher das Wort von der „tragischen Erbschaft des Risorgimento" geprägt werden. Dazu schien zu stimmen, daß sich die Bestrebungen des Irredentismus sowohl mit Hinblick auf die noch unter Habsburg als auch auf die bei Frankreich verbliebenen italienischen Gebiete als unerfüllbar darboten.

336993

Digitized by Google

Wie das Ergebnis des Risorgimento, so ist auch der Ertrag der literarischen Romantik von den Nachfahren kritisch beleuchtet worden. Bezeichnend, daß ein Buch geschrieben werden konnte mit dem Titel „Il romanticismo italiano non esiste" (von Gina Martegiani, 1908). Es handelt sich in der ganzen Erörterung darum, ob man überhaupt in der italienischen Literatur von Romantik im nordischen Sinne sprechen könne, bzw. welche Spuren und Nachwirkungen sie hinterlassen habe. Dem einen oder anderen der italienischen Kritiker stellte sich die Frage so dar, als ob es sich in der Romantik um einen dritten Einbruch germanischen Geistes (nach der Völkerwanderung und der Reformation) in Italien und der Romania gehandelt habe. Dies ist der leitende Gedanke des Buches von G. A. Borgese, Storia della critica romantica (1903), den er im Neudruck von 1920 bekräftigte. Und dies, nachdem auch er hatte zugeben müssen, daß aus den Lehren der Romantik die stärksten Antriebe für die italienische Unabhängigkeitsbewegung gekommen waren. Die eigentliche Leistung der Romantik für die italienische Literatur aber erblickt Borgese in der Begründung der neueren ästhetischen Kritik durch Francesco De Sanctis.

In Wirklichkeit ist die literarische Nachwirkung der Romantik eine sehr weitreichende. Sie ist auch dort unleugbar, wo neuere Strömungen sich im Gegensatz zur überlieferten Romantik fühlten wie die Mailänder Bohême (Scapigliatura) zur Sentimentalität und dem Moralismus der Manzonianer. Der Verismus erweist sich als eine folgerichtige Weiterbildung der Romantik. Aus größerer zeitlicher Perspektive gesehen ergibt sich die Erkenntnis, daß die eigentliche Leistung der Romantik für Italien in der Ablehnung jeglicher Art von Rhetorik, des alten italienischen Erbübels, bestand. In dieser Hinsicht kann ihr Verdienst nicht hoch genug angeschlagen werden. Es wird u. a. von Luigi Russo als ihre im engeren Sinne nationale Bedeutung hervorgehoben, „als Kampf gegen die alte gelehrte, arkadische Literatur, bar aller Ideale, und Begründung einer neuen, positiven, ethischen und demokratischen Auffassung des Lebens und der Kunst. Ein Italien, das tatsächlich von der großen europäischen romantischen Bewegung abgeschnitten worden wäre, wäre ein unweigerlich veraltetes Italien, ohne Bedeutung und irgendeine Funktion in der Weltliteratur". Ablehnung der Rhetorik war ein Hauptgrundsatz der ästhetischen Kritik eines De Sanctis, in dessen Werk daher der literarische Ertrag der Romantik wie in einem Brennspiegel zusammengefaßt erscheint. Aber auch die Führergestalt der um 1840 geborenen Generation, Carducci, der Sänger des neuen Italiens, ist Dichter gerade dort, wo sich der Romantiker in seiner Brust zu Worte meldete und die klassizistische Rhetorik überwand.

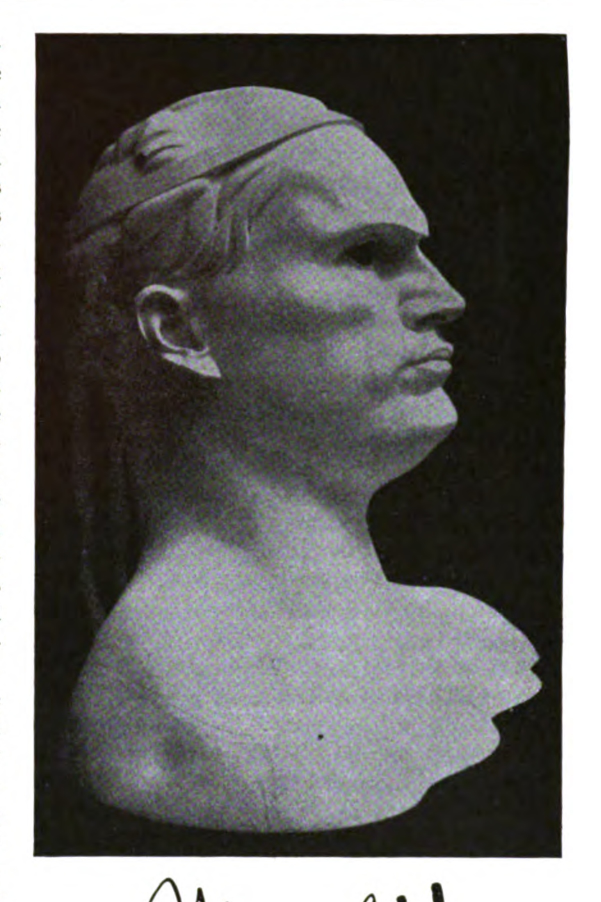
Den ersten Abschnitt der uns beschäftigenden Epoche charakterisiert auch die besondere Entfaltung einer anderen Erscheinung: des Regionalismus, der vor allem im veristischen Roman und in der Novelle zur Blüte kommt. Darin spiegelt sich das wirkliche Italien mit seinen landschaftlich-rassischen Unterschieden und Gegensätzen. Zur Erzählungsliteratur gesellt sich hier die mundartliche Dichtung. Mundartlich in ihrer inneren Form, in ihrem Sprachgeiste, sind aber auch die Romane und Novellen Vergas, Capuanas, De Robertos, der Serao und Deledda, Fogazzaros, nicht bloß Fucinis und S. di Giacomos. Die Manzonische Theorie der Wesensgleichheit der italienischen Sprache mit dem gesprochenen Florentinischen wird durch die literarische Übung der Nichtflorentiner überwunden: dennoch bleibt die Literatursprache das einigende geistige Band und Vorbild, dem alle zustreben. Zahlreiche Zeitschriften und wissenschaftliche Gesellschaften halten auch heute noch die kulturellen und geschichtlichen Überlieferungen der Landschaften wach. Unbeschadet des verwirklichten Ideals der nationalen Einigung, der allgemeinen Idee, lebt das landschaftliche Italien sein Eigenleben auch in der Literatur weiter. An die Seite des Sängers des überindividuellen Romgedankens tritt als zweite literarische Trägergestalt des Zeitabschnitts, sinnbildlich gesprochen, der Sizilianer Verga, der wirklichkeitsgetreue Schilderer eines bestimmten italienischen Lebensbereichs. Das Geistesleben Italiens bleibt vielgestaltig: während Positivismus, Rationalismus und Materialismus vor allem in Nord- und Mittelitalien herrschen, bleibt der Süden, insbesondere Neapel, eine Zufluchtsstätte der Hegelschen Philosophie (wie zu Zeiten De Sanctis' und Bertrando Spaventas) und bereitet so die spätere Wiedererweckung des italienischen Idealismus durch den gebürtigen Abruzzesen Benedetto Croce und den Sizilianer Giovanni Gentile vor. Überhaupt gilt der Süden (seit Thomas von Aquino, Campanella, Bruno, Vico) als philosophisch-spekulativ veranlagt und hat der deutschen idealistischen Philosophie seit der Romantik Eingang in Italien verschafft.

Mit dem Positivismus und Materialismus verbündet tritt auch in Italien der Sozialismus auf den Plan und findet im veristischen Roman einen geeigneten literarischen Nährboden, aber auch in der Lyrik Ausdruck.

Der nächste geistesgeschichtliche Abschnitt, den man bis zum Eintritt Italiens in den Weltkrieg ansetzen mag, wird einerseits durch die Übersteigerung der Tendenzen des vorigen, andrerseits durch die beginnende Umkehr gekennzeichnet. Übersteigert wird der romantische Individualismus im Egotismus eines


Digitized by Google

Oriani und eines D'Annunzio. Der literarische Ausdruck dieses Egotismus ist die Selbstdarstellung. Die Formen, in denen sich das Ich auszuleben sucht, sind der Sensualismus und das Ästhetentum. Das letztere bringt das Wiederaufleben der alten Rhetorik in neuen Formen: den Versuch einer Ergreifung des Lebens und der Welt durch die Form dort, wo das Erleben im Stiche läßt. Der Agnostizismus des Positivismus schlägt in eine besondere Art von Mystik um, die den Sensualismus und das Ästhetentum D'Annunzios, aber auch das Spannungsverhältnis von Sensualismus und positiver Gläubigkeit bei Fogazzaro charakterisiert. Einen mystischen Einschlag findet man in der Sentimentalität Pascolis. Die übersteigerte Empfänglichkeit dieser Autoren für jede Art von Sinnesreizen verleiht ihrer Mystik den besonderen Charakter. Croce sieht als Kennzeichen dieses Zeitabschnittes die Unaufrichtigkeit an: Sono tutti operai della medesima industria: la grande industria del vuoto. In den genannten literarischen Gestalten ist das verkörpert, was die Kritik das Dekadententum nennt. In ihnen und durch sie machen sich zugleich am stärksten ausländische Einflüsse in Italien geltend. Damit wird offenbar, daß auch Italien an der allgemeinen Kulturkrise des Abendlandes, an jener Verfallsstimmung Anteil hatte, die P. Bourget als einer der ersten zu Beginn der 80er Jahre in seinen „Essais de psychologie contemporaine" charakterisierte: Anteil an der Übersteigerung des romantischen Individualismus zum Egotismus, an der Überbildung des Intellekts und an den Folgen der damit zusammenhängenden Selbstbeobachtung und Selbstzergliederung des fühlenden und handelnden Ichs.



Mussolini

1. B. Mussolini nach der Büste von A. Wildt.
(Aus „Scritti e discorsi", I., ed. U. Hoepli.)

Der Kleinmut weiter italienischer Kreise schlug zu Beginn des neuen Jahrhunderts ins Gegenteil um. Einerseits handelt es sich um eine Überkompensierung des erwähnten Schwächegefühls, andrerseits war die Überlieferung des Romgedankens nie unterbrochen, die heroische Forderung auch durch Carducci vertreten worden. Dazu gesellt sich nun der Einfluß Nietzsches. Die Propheten des neuen italienischen Imperialismus, der neuen Lehre der Gewalt und Tat, wurden D'Annunzio und Oriani (letzterer literarisch wirksam allerdings erst nach seinem Tode), außerdem Marinetti, der Begründer des Futurismus. Das politische Vermächtnis Crispis, der koloniale Imperialismus, gewann nun Boden in Italien. Wer während des Tripoliskrieges in Italien weilte, konnte die erste Auswirkung der neuen Geistesverfassung beobachten. Man mag den Zeitabschnitt des vorbereitenden, literarischen Imperialismus in dem Augenblick als beendet ansehen, wo die heroische Gebärde D'Annunzios aus der Literatur in die Wirklichkeit trat. Zugleich wurde durch das Anwachsen des imperialistischen Nationalismus und durch den Kriegseintritt Italiens dem Sozialismus als Begleiterscheinung des positivistischen Materialismus das Grab geschaufelt.

Die Reaktion gegen den philosophischen und wissenschaftlichen Positivismus aber ging von der Wiedererweckung des Idealismus durch B. Croce und Gentile aus. Namentlich der Einfluß Croces auf das italienische Geistesleben war ungemein nachhaltig. Seine Auffassung der Kunst als schöpferischer Tätigkeit des Geistes, als Lyrik, und der Philosophie als des die Wirklichkeit in ihrem Fluß bewußt erlebenden Gedankens begründete im Anschluß an De Sanctis, an G. B. Vico, an den deutschen Idealismus die neue ästhetische Kritik ebenso wie die idealistische Philosophie und die neue Geschichtsschreibung. Als entschiedenster Feind des alten Erbübels der Rhetorik auf allen Gebieten setzte er den Kampf De Sanctis'

Digitized by Google

fort. Man muß Croce somit als eine der Trägergestalten des letzten Zeitabschnitts der italienischen Geistesgeschichte bezeichnen.

Neben ihm aber kamen seit dem Kriege andere Mächte und Strömungen auf, zu denen Croce als Vertreter einer individualistischen, liberalen Weltanschauung zum Teil in schärfstem Gegensatze steht. Das allgemeine Streben unseres Zeitalters zielt auf Überwindung des Intellektualismus und Individualismus in allen Lebensformen ab. Es scheint nur noch die Möglichkeit der Reaktion gegen jegliche Art der Formauflösung zu geben. Die politische Ausdrucksform des neuen italienischen Geistes ist der Faschismus mit seiner Betonung der lateinischen Überlieferung und des Romgedankens. Er fühlt sich heute als eine organische, und zwar spiritualistische Weltanschauung, die ihrerseits „aus der Reaktion gegen den platten, materialistischen Positivismus des 19. Jahrhunderts geboren" sei (B. Mussolini, vgl. Abb. 1). Als eine Weltanschauung mit einer heroischen Moral, die das Leben als Kampf, Aufgabe und Opfer auffaßt. Der Faschismus betrachtet sich als den eigentlichen Vollender des Risorgimento: da die sittliche, gesellschaftliche und nationale Einheit des italienischen Volkes auch 1870 noch nicht erreicht worden, vielmehr ein Zeitalter der Enttäuschung und Kleingläubigkeit gefolgt sei, führt er heute die Erneuerung und Zusammenschweißung der Nation auf ihren Eintritt in den Weltkrieg und Mussolinis diesbezügliches Eingreifen, auf das „Stahlbad" des Krieges mit seinem Heldentum, Opfer- und Gemeinsinn, mit seinem Volk in Waffen, und auf das nachherige Auftreten des Faschismus als politischer Bewegung zurück. Aus der Tat, mit einem unmittelbar praktischen Ziele, dem der Sicherung der Errungenschaften des Krieges gegen bolschewistische Bestrebungen, aus einer Überkompensierung der allgemeinen Enttäuschung und Kleinmütigkeit der ersten Nachkriegsjahre geboren, hat der Faschismus D'Annunzio und die Futuristen als Verbündete begrüßt und seine Gedankenwelt und sein System durch Aufnahme des Nationalismus (unter der Führung Federzonis, mit Enrico Corradini als Theoretiker) und Imperialismus begründet und blickt auch auf Oriani als einen Wegbereiter zurück. Über den Marxismus hinweg wirkte auf Mussolini und seine Bewegung die Hegelsche Staatsphilosophie (weshalb der Hegelianer Gentile unter die Theoretiker des Faschismus gegangen ist), außerdem Anschauungen G. Sorels, Nietzsches, Péguys, — Machiavellis. Namentlich aber lebt im Faschismus ein bestimmter Teil des Mazzinismus mit seiner heldischen Forderung der Selbstverleugnung des Individuums weiter.

Der Faschismus suchte aber auch die Aussöhnung des italienischen Staates mit der katholischen Kirche. Um dieses Ereignis in seiner Tragweite zu verstehen, müssen wir uns die religiösen Bedingungen Italiens zu der Zeit vergegenwärtigen, als der Faschismus auftrat. Prezzolini charakterisiert sie in seiner „Coltura italiana" (1923) als Skepsis der Gebildeten, die sich mit den äußeren Formen des Katholizismus abfinden, bei Lebenskrisen auf sie zurückgreifen. Er macht verständlich, wie angesichts der unmetaphysischen Veranlagung der Italiener religiöse Reformbestrebungen bei ihnen keinen Boden, der Protestantismus keine Verbreitung finden konnte. Der eigentliche und einzige italienische Reformator sei der Hl. Franz von Assisi gewesen. Aber, so fährt Prezzolini fort (a. a. O. S. 94f.): „Die wahre Schöpfung des italienischen Volkes ist der Katholizismus, die unreligiöseste Religion, die es geben kann, eine einzige Anstrengung, mit der Welt und ihren wirklichen Kräften den christlichen Idealismus, hebräisches Prophetentum und orientalische Weltverneinung in Einklang zu bringen. Wir vergessen immer, daß der Katholizismus seit Jahrhunderten eine italienische Religion ist, ausgestattet wie die italienischen Gebilde mit einer allgemeingültigen Idee, bedient von einem stets italienischen Generalstab. Es ist die größte Anstrengung und die größte geschichtliche Leistung, zu denen das italienische Volk gelangt ist." Der Faschismus mit seiner kollektivistischen Grundeinstellung mußte in der katholischen Kirche die religiöse Organisation und Bannerträgerin des Romgedankens, die Verbündete im Kampfe gegen jegliche Art von Individualismus sehen und sie als Nationalkirche erklären. Die Ausbildung anderer Nationalkirchen betrachtet er mit Unruhe, die Entwicklung des Katholizismus in der Welt aber, die Vermehrung der 400 Millionen Menschen, die aus allen Weltteilen nach Rom schauen, mit Interesse und Stolz. Heute scheint Italien entschlossen, sich auch mit jenen geistigen und politischen Mächten zu verbünden, die es einst auf dem Wege zur Freiheit und Einheit aufs leidenschaftlichste bekämpft hat.

Die Geisteslage besitzt dialektischen Charakter. In dem neuen lateinischen Imperialismus trifft mit der traditionalistischen Richtung des Faschismus die andere, dynamische zusammen. Ihr Theoretiker, Massimo Bontempelli, sieht in der neuen Dichtung die „poesia in atto" als Ausdruck der faschistischen Bewegung („storia in atto"). Durch diese Dichtung werde die letzte Dynamitpatrone unter die Legende vom Elfenbeinturm gelegt. Demnach würde die neue Literatur dynamisch und durch die Bindung des Individuums an die Gemeinschaft gekennzeichnet und von einer nationalen und außerästhetischen


Digitized by Google

Sendung erfüllt sein. Noch läßt sich nicht erkennen, wie zwischen den Polen der Überlieferung und des neuromantischen Dynamismus die Entwicklung verlaufen, wie sich über die Theorien hinaus die geistige und vor allem die literarische Wirklichkeit des „vierten Italiens" gestalten wird: ästhetische Theorien und literarische Programme haben kaum einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der Dichtung. Die Einwirkung des Faschismus auf die italienische Literatur wird in erster Linie wohl in der Bekundung eines ganz neuen, eines optimistischen Welt- und Lebensgefühls der Nation im Gegensatz zum Pessimismus des voraufgegangenen Zeitalters und noch der ersten Nachkriegsjahre beruhen. Aus der neuen Seelenverfassung, aus dem Gefühl der Lebensbejahung und Weltbehauptung aber muß notwendig eine neue Dichtung hervorgehen.

I. DER ERTRAG DER ROMANTISCHEN KRITIK: FRANCESCO DE SANCTIS.

Am Eingang der betrachteten literarischen Epoche steht das Werk einiger Männer, in dem die romantische Kritik ihre Vollendung und einen vorläufigen Abschluß erfährt, während ihr Leben, wenn nicht ganz, so doch zum größeren Teile dem Zeitalter der Einigungskämpfe angehört. Es sind durchwegs Süditaliener und Vertreter einer philosophisch orientierten Kritik.

Luigi Settembrini (1813—1876) freilich erregt heute mehr unsere Sympathie als Kämpfer und Märtyrer für die Freiheit und Einheit Italiens, wie er sich in den nachgelassenen Ricordanze della mia vita (1879) spiegelt, als unsere Aufmerksamkeit durch seine an der Neapeler Universität gehaltenen Lezioni di letteratura italiana (1866/72). Der unzureichende Grundgedanke seiner Literaturgeschichte bestand darin,die gesamte geistige und kulturelle Entwicklung Italiens als Befreiung vom Klerikalismus durch die Künste aufzufassen. Der Gesichtspunkt, die Literatur eines Volkes als Spiegelbild seiner Kultur und Geistesgeschichte aufzufassen, war ein romantischer, schon bei Cantù, N. Tommaseo u. a. vorbereiteter, durch den er sich auch mit seinem weitaus bedeutenderen Kollegen berührte:

Francesco De Sanctis, geb. am 28. März 1817 in Morra Irpina (Prov. Avellino), gest. in Neapel am 19. Dez. 1883 (vgl. Tafel 1), Schüler des Philologen B. Puoti, entfaltete seine erste kritische Tätigkeit seit 1839 an einer Privatschule, wo er den Philosophen Angelo Camillo De Meis und den späteren Literarhistoriker Pasquale Villari als Schüler hatte. Die Beteiligung an der revolutionären Bewegung von 1848 büßte er nach Wiederkehr der bourbonischen Reaktion durch eine dreieinhalbjährige Haft im Castel dell'Ovo. Nach seiner Entlassung ging er 1853 in die Verbannung nach Turin und nach Zürich, wo er als italienischer Lektor am Polytechnikum tätig war. Seine politischen und geschichtsphilosophischen Ansichten wurden durch das Studium Hegels, der französischen Aufklärung und Vicos bestimmt. Im Jahre 1860 in die Heimat zurückgekehrt, trat er ins öffentliche und politische Leben (als Unterrichtsminister 1862, 1878 und 1879/81) und lehrte von 1871 an „vergleichende" (d. h. in Wirklichkeit italienische) Literaturgeschichte an der Universität Neapel. Seine Rolle war nicht so sehr die eines Staatsmannes als die eines nationalen Erziehers und vor allem eines Begründers der neueren ästhetischen Kritik.

In seinen ästhetischen Grundsätzen und auch in der dialektischen Methode ging De Sanctis von Hegel aus, baute aber auch auf den Errungenschaften älterer romantischer Kritiker, auf den Ansätzen einer psychologischen Deutung des Kunstwerkes bei Foscolo, auf den kunsttheoretischen Ansichten Manzonis u. a. weiter. Dementsprechend verwirft er alle vorhergegebenen Regeln und Gattungen als Beurteilungsmaßstäbe des Kunstwerks und vertritt somit die Auffassung von dessen organischer Form, wenn sich auch dieser Ausdruck nicht bei ihm findet. Überhaupt ist seine Terminologie schwankend, ungenau, manchmal scheinbar widersprüchlich. Doch lassen sich seine Grundgedanken durch den Vergleich verschiedener theoretischer Äußerungen untereinander und mit seinen ästhetischen Analysen erhellen. Wenn es einmal heißt: „La natura di un contenuto poetico, come si presenta al poeta in questa o quella disposizione del suo animo, genera la situazione in questa o quella poesia" (Saggio sul Petrarca, ed. Morano, 1932, S. 115), so ist hier unter „situazione" die seelische Situation des Dichters im Augenblick der Schöpfung bzw. das aus seinen seelischen Anlagen in der Phantasie geformte Stofferlebnis oder die innere Form des Kunstwerks zu verstehen, dem die äußere Form oder der Stil organisch zugeordnet ist. An anderer Stelle aber erklärt De Sanctis: „Daß der Zweck der Kunst die Kunst sei, ausgezeichnet. Der Vogel singt, um zu singen: ausgezeichnet. Indem aber der Vogel singt, bringt er sich selbst zum Ausdruck, seine Instinkte, seine Bedürfnisse, seine Natur; und auch der Mensch bringt sich selbst zum Ausdruck, wenn er singt. Es genügt für ihn nicht, Künstler zu sein, er muß Mensch sein. Was soll er ausdrücken, wenn seine innere Welt arm oder gekünstelt oder mechanisch ist, wenn er keinen Glauben, kein Gefühl, nichts in der Außenwelt zu verwirklichen hat?


Digitized by Google

Die Kunst ist Schöpfung wie die Natur, und wenn der Künstler dir die Mittel der Schöpfung gibt, so gibt dir der Mensch in dir die Kraft dazu" (zit. bei Croce, LNI. I, 363). Hierin ist bereits der Erlebnisbegriff im modernen Sinne vorweggenommen. Demnach hat der Kritiker nicht die Ideen und Motive, den Gehalt einer Dichtung als solche zu prüfen, sondern deren Umsetzung in dichterischen Ausdruck durch die Eingebung, das Erlebnis des Dichters. Im Werk aber muß er das Spiegelbild seines Urhebers zu erkennen trachten. Darauf zielten in der Tat die kritischen Untersuchungen De Sanctis' ab, seine größeren, zusammenhängenden Darstellungen (wie die Storia della letteratura italiana, 1870 und die 1872/73 und 1874 gehaltenen Vorlesungen über die Letteratura ital. nel sec. XIX) aber nach romantischer Auffassung darauf, die literarischen Epochen und ihre Werke als Ausdruck der geistigen und politischen Strömungen der Zeit aufzufassen: „la letteratura è l'espressione della società." Dort aber, wo De Sanctis diesen Grundsatz idealistischer Betrachtungsweise entwickelt, auf den letzten Seiten seiner Storia della letteratura italiana, erkennt er bereits deren Gefahren und Mängel, so wie sie ihr der Positivismus vorwerfen wird: „Aber diese voreiligen Synthesen, diese oft gewagten Lösungen der heikelsten Probleme, stießen sich bisweilen an den positiven Daten der Geschichte und der Einzelwissenschaften, und zu offenkundig waren die Lücken, die unmöglichen Zusammenstellungen, die gezwungenen Deutungen, die unwillkürlichen Kniffe." Gefahren, gegen die er bereits das Gegenmittel wußte: „la paziente analisi . . ."

Eben infolge der aufkommenden positivistischen Strömungen hat das Werk De Sanctis' (worunter noch zu nennen die Saggi critici von 1866, die Nuovi saggi critici, 1872, und die Vorlesungen über Manzoni, 1871/72, und über Leopardi, 1876, die so wie jene über die Literatur des 19. Jahrhunderts aus dem Nachlaß herausgegeben wurden) in der Zeit unmittelbar nach seinem Erscheinen nicht die Wirkung und Würdigung gefunden, die ihm kraft seiner Bedeutung als Grundlegung der ästhetischen Kritik hätte zukommen müssen. Das größte Verdienst um die De Sanctis-Wiedergeburt hat sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts B. Croce erworben.

Einer Empfehlung De Sanctis' verdankte sein Landsmann Ruggero Bonghi (1826/95) eine Professur für Geschichte der Philosophie in Neapel. Gleich ihm an den Verfassungskämpfen des Jahres 1848 beteiligt, hatte auch er in die Verbannung gehen müssen. Bonghi war ein Vielschreiber auf philosophischem, historischem, politischem und literarischem Gebiete und war Mitarbeiter vieler literarischer und politischer Zeitschriften. Seine Unzulänglichkeit als Denker und Kritiker erweist das Streben nach Aussöhnung und Ausgleich widerstrebender Denkrichtungen, wie z. B. der positiv gläubigen und der aufklärerischen in seinem „Leben Jesu" (1890), das dem Index verfiel. Dies Buch und der nach dessen Verurteilung verfaßte „Offene Brief an S. Hl., Leo XIII." verraten uns in Bonghi einen Vorläufer des Modernismus. Geringer als die Bedeutung und Nachwirkung Bonghis war die Giovanni Bovios (1837/1903), eines Privatdozenten der Philosophie in Neapel und als solcher und Vertreter des Hegeltums Gegners des Positivismus. Seinen Stil (und damit auch seine Gedanken) charakterisiert eine aphoristische, preziös wirkende Manier, die auch in seine Buchdramen Eingang gefunden hat.

II. VON DER ROMANTIK ZUM VERISMUS.

(Die Scapigliatura — Stecchetti — Carducci — Zanella — Rapisardi u. a.)

Die um 1840 geborenen Dichter haben einige entscheidende Züge und Anschauungen gemein, mögen sie zum Kreise der Mailänder „Scapigliatura" gehört (wie Cletto Arrighi, Giuseppe Rovani, Tarchetti, Pinchetti, Emilio Praga, Arrigo Boito, Giovanni Camerana, Ferdinando Fontana) oder in ihm verkehrt haben wie der junge Verga in seiner Mailänder Zeit, oder nur derselben Generation angehören. Allen gemeinsam ist die Ablehnung der Manier der späten Manzonianer, ihrer kirchlichen, moralisierenden, engherzigen Einstellung und süßlichen romantischen Empfindsamkeit in gekünsteltem Ausdruck. Fast alle sind mehr oder minder antiklerikal, Atheisten, oder gebärden sich zeitweise so, wie Emilio Praga, bzw. kokettieren mit ihrer Zügel- und Haltlosigkeit, mit ihren Ausschweifungen und einer Weltverachtung, die den Bürger erschauern ließen. Ihr Streben war die Befreiung des Ichs von jeder Fessel im Leben wie in der Kunst. Zum Teil sind sie tatsächlich an ihrem Lebenswandel frühzeitig zugrunde gegangen, wie Arrighi (durch Absinthgenuß), oder haben durch Selbstmord geendet wie Pinchetti und Camerana, oder sind früh gestorben, wie Tarchetti und Praga. Allen gemeinsam ist das Streben nach einer modernen, lebens- und wirklichkeitsnahen Dichtung als Ausdruck ihres persönlichen Erlebens der Welt. Im Zusammenhange damit steht die Forderung nach einer einfachen, natürlichen, aller Rhetorik und allem Schwulst ausweichenden Form als unmittelbarem Ausdruck der Wirklichkeit des Lebens und des Alltags. Hierin stecken bereits die Keime


Digitized by Google

des Impressionismus. Charakteristisch in dieser Hinsicht auch die Stellung zwischen zwei Künsten bei Praga, Boito und Camerana.

Die literarischen Vorbilder dieser Generation sind die französischen Romantiker, V. Hugo, Musset, dann Baudelaire und Heine. Gerade letzterer hat einen besonders starken Einfluß ausgeübt, was u. a. in den verschiedenen Übersetzungen zum Ausdruck kommt. Darin und in manchen Zügen berührt sich auch Carducci mit der Scapigliatura, aus deren Geist der „Hymnus an Satan" gedichtet ist. Von der Scapigliatura und deren Vorbildern ist ferner Lorenzo Stecchetti bestimmt. Demnach ist diese literarische Gruppe, wenn auch nicht durch ihre dichterischen Leistungen, so doch als Wegbereiterin verschiedener Richtungen der modernen italienischen Literatur von Wichtigkeit.

Die hier angedeuteten Entwicklungskeime kamen vollends zur Entfaltung im Verismus einiger meist etwas jüngerer Anhänger der genannten Gruppe, so wie er sich um 1880 offenbarte: in der Abkehr von romantischen Träumereien und Ideologien, in der Betonung einer naturalistischen Gesinnung im Leben, in der Kunst und in der Wissenschaft (Positivismus), im Tatsachenhunger, in dem Verlangen nach Natur- und Wirklichkeitsnähe, nach unverhüllter Wiedergabe aller natürlichen Beziehungen im menschlichen Leben, in der Ablehnung aller naturwidrigen Beschränkungen durch Askese und Mystik, in der Auflehnung gegen jegliche Unnatur, Zwang und Tyrannis in der Kunst und im Leben, in der Aufrollung der sozialen Frage, im Sozialismus. Damit aber wandten sich die Veristen zugleich gegen die Grundlagen der bürgerlichen Weltanschauung jener gemäßigt liberalen, monarchistischen und besitzenden Schichten, denen die Nutznießung der staatlichen Einigung zugefallen war.

Als Freund des Kreises der Scapigliati gilt Giuseppe Rovani (1818/74), der Verfasser der viel bewunderten, von Manzoni ausgehenden historischen Romane Cento anni (1856/64) und La Giovinezza di Giulio Cesare (1873), worin er unter dem Einfluß nordischer Vorbilder als Erzähler seine romantische Ironie walten läßt. — Emilio Praga (1839/75), Dichter und Maler, erweckte mit seinen lyrischen Sammlungen Tavolozza (1862), Penombre (1864), Fiabe e leggende (1867) und den nachgelassenen Trasparenze (1878) in kirchlich gesinnten Kreisen Widerspruch als Zweifler, war aber in Wirklichkeit ein empfängliches und tränenseliges Gemüt, ein kranker und willensschwacher Mensch, voll romantischer Sehnsucht nach Naturnähe, Problemlosigkeit und idyllischem Leben. Als jungem Vater geht ihm ein neuer Sinn des Daseins, der Unmittelbarkeit des Lebens, und der Glaube an das Göttliche auf („Canzoniere del bimbo", in Penombre). In der Anschauung des Kindes erlebt er die eigene unbeschwerte Kindheit. Neben solchen aus dem Erlebnis gestalteten Versen viel Skizzenhaft-Nachlässiges, Gewolltes und Verzerrtes. — Arrigo Boito (1842/1918, Abb. 2), der Sohn eines italienischen Vaters und einer polnischen Mutter, ein Abkömmling der nordischen Romantik in der Offenbarung eines zwiespältigen Lebensgefühls (vgl. „Dualismo", 1863) und romantischer Ironie, trat außer mit Lyrik und einer symbolischen dramatischen Fabel (Re Orso, 1865) als Dichter von Operntexten hervor, wovon er zu zweien (Mefistofele, 1868 und Nerone, 1901) auch selbst die Musik geschrieben hat. Für die Nachwelt bleibt er der Dichter und Komponist dieser beiden Opern. — Giovanni Camerana (1845/1905), wie Boito einer der letzten Romantiker durch literarische Herkunft und seelische Zerrissenheit, war auch Zeichner und Maler. Daraus erklärt sich der Impressionismus seiner Lyrik, seiner Landschaftsschilderung, wo sich die Natur in ständigem Aufruhr und dramatischen Konflikten darbietet (vgl. „Note morenti"). Nicht anders drückt sich sein Erleben des Eros und des Ewigweiblichen aus (vgl. „Tenebre"). Aber auch in dieser gequälten Brust lebte die Sehnsucht nach der reinen Jungfrau und der idealen Liebe, wie nach echter Religion.



2. Arrigo Boito.
(Aus L'Illustr. ital., 23. 4. 1933.)

In die unmittelbare Nähe der Scapigliatura gehört die Lyrik Vittorio Bettelonis (1840/1910) aus Verona, die erst durch das von Carducci eingeleitete und warm empfohlene Bändchen der Nuovi versi (1880) in den Gesichtskreis eines größeren Publikums gerückt wurde, nachdem eine erste Sammlung (In primavera, 1869) zunächst unbeachtet geblieben. Die Welt, die hier schlichten, wirklichkeitstreuen Ausdruck fand, war die eines durchschnittlichen bürgerlichen Lebens mit seinen kleinen und größeren Leiden und Freuden, von den Liebeleien der Studentenzeit bis zu den Ereignissen des Familienlebens, eine Welt, in welcher der gesunde Menschenverstand über die Leidenschaft siegt. Freilich war in solcher „Lyrik" der Schritt von der Poesie zur Prosa nicht weit. Außer einem Roman (Prima lotta, 1897) und Erzählungen (Stefania e altri racconti, 1894) hat Betteloni auch Übersetzungen von Goethes Hermann und Dorothea,

Digitized by Google



3. Lorenzo Stecchetti.
(Aus Le Rime ed. Zanichelli.)

Byrons Don Juan und Hamerlings Ahasver veröffentlicht. — Die Lyrik des Sizilianers Giuseppe Aurelio Costanzo (1843/1913) berührt sich durch soziale Themen, die Wendung gegen den Intellektualismus oberer Schichten und durch ihre schlichte Form mit der Bettelonis. Die Zeitgenossen begrüßten seine Versi (1869) als Erzeugnisse philosophischer Lyrik.

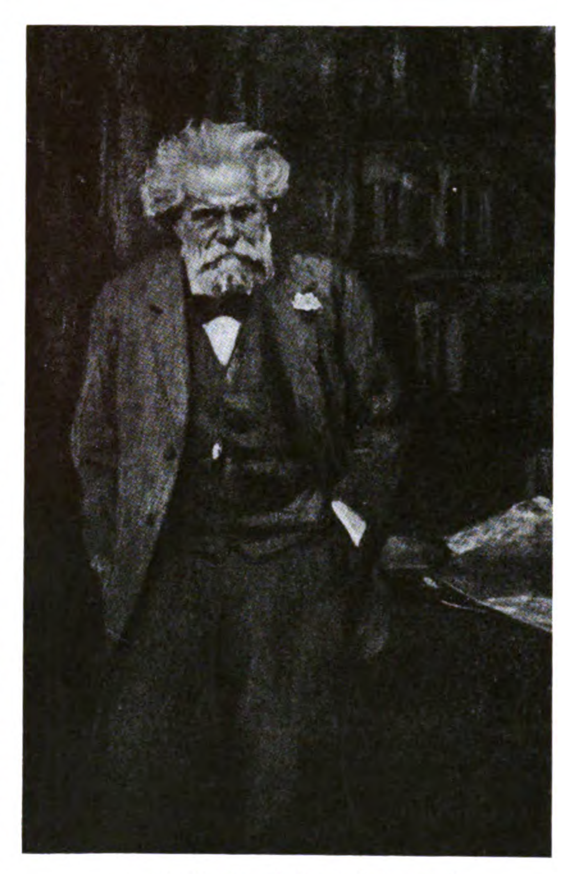
Als Heine-Übersetzer haben sich Bernardino Zendrini (1839/79; Canzoniere, 1865) und Giuseppe Chiarini (1833 bis 1908; Atta Troll, 1878, Germania, 1882) einen gewissen Namen gemacht. Als Kritiker standen beide noch im Banne der Romantik, ersterer als Verfechter der Manzonischen Sprachtheorie, letzterer indem er der Dichtung eine moralische und soziale Aufgabe zuwies. Beiden schwebte das Ideal einer einfachen, dem Alltag nahen Dichtung vor, beide ermangelten aber persönlicher Eingebung, so daß ihre eigenen Verse oft auf gereimte Prosa hinauslaufen. Wie Chiarini, war auch Enrico Nencioni (1837/96) ein Studiengenosse Carduccis bei den Padri Scolòpi in Florenz und mit ihm lebenslänglich befreundet. Auch er gehörte dem Freundeskreise der „Amici pedanti" an, stand aber deren Klassizismus gegenüber eher auf seiten der ausklingenden Romantik. Wie Chiarini war er als Kritiker ein Förderer und Berater junger Talente, vor allem D'Annunzios. Seine Lyrik (Poesie 1880) ist wesentlich empfindsame und elegische Eindruckskunst (vgl. Dopo una sinfonia di Beethoven, Un giardino abbandonato, Il fiume della vita, u. a.). Seine „Medaglioni" (1883) sind eine Porträtsammlung schöner Sünderinnen, die sein teilnehmendes und empfängliches Herz entschuldigt (darin ähnlich dem gleich ihm strenggläubigen Katholiken Tommaseo!). Gefühls- und eindrucksmäßig, subjektiv, war auch seine Kritik. Wie bei den bisher Genannten verband sich auch bei Enrico Panzacchi (1840/1904) die Tätigkeit des Kritikers mit der des Lyrikers, aber auch des Journalisten, Politikers und höheren Schulmannes und Beamten. Seiner Dichtung (Cor sincerum, 1902, u. a.) haftet daher etwas Verstandesmäßiges, Literarisches, Gewolltes und Gelegenheitsmäßiges an: Panzacchi war auch ein gefeierter Redner bei offiziellen Anlässen.

Im Jahre 1877 erschien unter dem Titel „Postuma" das Gedichtbändchen eines an Schwindsucht gestorbenen jungen Dichters, namens Lorenzo Stecchetti. Darin standen, neben anderen (komischen, satirischen, ja zynischen), Verse voll romantischer Empfindsamkeit, Weltschmerz, Todesahnung und Todessehnsucht. Bald waren die wohllautenden kleinen Lieder voll elegischer Todesahnung in aller Munde, wie etwa jenes (Quando cadran le foglie), wo der Dichter die Geliebte an seinem Grabe stehen und die seinem Herzen entsprossenen Blumen als Schmuck für ihr blondes Haar pflücken sieht: „es sind die Lieder, die ich erdachte, aber nicht schrieb, die Liebesworte, die ich dir nicht sagte!" In der Durchtränkung der Empfindsamkeit mit einigem Zynismus schien ein neuer Heine erstanden. Als aber die Welt erfuhr, daß sich unter dem Pseudonym der kerngesunde, lebens- und spottlustige Olindo Guerrini (geb. 1845 in Sant' Alberto bei Ravenna, gest. 1916, Abb. 3), Bibliothekar und später Direktor der Universitätsbibliothek zu Bologna, verbarg, der Publikum und Kritiker zum Narren gehalten hatte, schlug die Teilnahme für Stecchetti ins Gegenteil um. In Wirklichkeit war Guerrini ein Sänger des leichten, flüchtigen Genusses in der Liebe (angefangen von jenem ersten Idyll am rauschenden Bache seiner Heimat, der ihn zum Dichter gemacht, bis zum erotischen Erlebnis im Takte des Straußschen Walzers, das er in Worten und Rhythmen wiedergibt), des Weines und nicht zuletzt des Bieres. Seine wahre Einstellung zum Leben und zum Todesgedanken spricht aus einem seiner letzten Sonette („Testament"), wonach er auf seinem Grabe keine Zypressen oder Myrthen, sondern einen Rebstock gepflanzt wissen wollte! Seine unanständigsten Gedichte ließ er unter dem Decknamen einer Argia Sbolenfi, eines männersüchtigen Mädchens, erscheinen. Als loser Spötter suchte er durch allerlei Fälschungen die Philologen hinters Licht zu führen und ergriff in dem Streite Carduccis mit Rapisardi Partei mit einer Parodisierung des letzteren („Giobbe, serena concezione di Marco Balossardi", 1883, im Verein mit Corrado Ricci). Ernster gemeint waren bei ihm, als Romagnolen, die satirischen Angriffe gegen Kirche und Geistlichkeit. Durch die um seine „Postuma" entfesselten Erörterungen als Vorpostengefechte um die aufkommende Richtung des Verismus hat Guerrini literargeschichtlich eine Rolle

Digitized by Google

gespielt; ein Dichter war er nicht. Darum blieb die vollständige Sammlung seiner Poesie (1903) so gut wie unbeachtet.

Manche Fäden führen von der Scapigliatura und den veristischen Anfängen zur Lyrik Carduccis, der jedoch das politische und nationale Pathos und der damit verbundene Klassizismus eine besondere Wendung gegen jegliche Art von Romantik gab. Giosuè Carducci, geb. am 27. Juli 1835 zu Valdicastello in der Versilia, wo sein Vater Gemeindearzt war, kam mit der Familie im Jahre darauf in die pisanische Maremma, zuerst nach Bólgheri, dann nach Castagneto (jetzt Castagneto-Carducci). Eine geistliche Erziehung (von 1849 an bei den Padri Scolopi in Florenz) scheint den Keim für seine spätere Abneigung gegen das Christentum und den Manzonismus gelegt zu haben. Zu Pisa machte Carducci in den Jahren 1855/56 seinen Doktor der Philosophie und die Lehramtsprüfung und kam anschließend als Lehrer der Rhetorik an das Gymnasium zu S. Miniato al Tedesco im unteren Arnotale, wo 1857 sein erstes Gedichtbändchen, Rime, erschien. Nach Florenz übergesiedelt, erhielt er sich und die Seinen durch die Herausgabe von Klassikertexten für den Verleger Barbèra. Im Jahre 1860 wurde ihm von Terenzio Mamiani der Lehrstuhl für „italienische Eloquenz" an der Universität Bologna angeboten, den er bis zum Jahre 1904 innehatte. Im Jahre 1906 erhielt er den Nobelpreis (Abb. 4). Er starb am 16. Februar 1907. Die politische Einstellung Carduccis war die eines Republikaners und Demokraten, sowie eines entschiedenen Gegners der römischen Kirche: er hing also wesentlich den Idealen Mazzinis an, nur in stärkerer Abhängigkeit von den Ideen der französischen Revolution, der Aufklärung und des Freimaurertums. Vor allem aber war er italienischer Patriot. Sein 1878 vollzogener Anschluß an die Monarchie Savoyen brachte ihm heftige Angriffe von seiten der Republikaner, andererseits aber 1890 die Senatorwürde ein.



4. G. Carducci im Jahre 1906.
Nach dem Gemälde von A. Michilesi.

Carduccis literaturgeschichtliche Rolle war zunächst die eines Gegners der Romantik (der „scellerata astèmia/Romantica famiglia") durch Charakteranlage, Temperament und klassische Bildungserlebnisse. Seiner lebenskräftigen und erdverbundenen Natur lag die Flucht aus der Wirklichkeit in das Reich der Phantasie und Idee denkbar fern, aus seiner zornmütigen Veranlagung, aus der angeborenen Haltung des Rebellen heraus, die ihn mit Sympathie für die Gestalt eines Martin Luther erfüllte, wurde er zum Gegner herrschender Strömungen. So mußte die Lyrik Carduccis von Anfang an als Ausdruck eines neuen, bejahenden, gesünderen Lebensideals, eines heidnischen, panischen Lebensgefühls erscheinen, das sich aus innerster Abneigung gegen alle Askese und darum gegen die christlichen, kirchlichen Neigungen der Romantiker, gegen „Il secoletto vil che cristianeggia" wandte. Die Kirche und ihre weltliche Herrschaft waren ihm aus angeborenem Freiheitstrieb, der Papst als Verbündeter der Fremdherrschaft zufolge seiner nationalen Gesinnung verhaßt. Die Jugendlyrik (Juvenilia und Levia gravia) ist in der Hauptsache Gelegenheitsdichtung, welche die Ereignisse der Freiheitskriege begleitet und deutet (mit häufigen Angriffen gegen Österreich und Habsburg). Es ist eine Dichtung von wesentlich gelehrtem und literarischem Charakter mit klassisch-mythologischen Einkleidungen und geschichtlichen Anspielungen, zu deren Verständnis Anmerkungen beigegeben werden mußten. Der Latinismus herrscht in der Wortwahl, in Formen und Schreibungen (worin Carducci namentlich an D'Annunzio einen gelehrigen Schüler gefunden hat), aber auch in der Wortstellung und Syntax: dadurch wird das rhetorische Pathos und eine gewisse Manieriertheit gekennzeichnet. Andrerseits verrät die Jugendlyrik die Nachahmung der Trecentisten in wörtlichen

Digitized by Google

Anlehnungen, in Motiven, Wortformen und Wendungen. Es ist ein Stil, der durch ein doppeltes Vorbild auf Entrückung aus dem Bereich des Volkstümlichen und Gegenwärtigen in eine gehobene literarische Sphäre abzielt, und darum oft Dunkelheit zur Folge hat. Ein Stil, dessen rhetorischer Charakter auch durch die häufigen Anrufungen bekundet wird. Von Anbeginn offenbart sich so ein eigentümlicher Widerspruch zwischen den natürlichen Anlagen Carduccis und seinen literarischen Idealen. Daher konnte der Versuch unternommen werden, die Entwicklung bzw. das Wesen seiner Dichtung aus dem dialektischen Gegensatz von Natur und Geist zu verstehen (Hefti).

Ein Durchbruch seines Temperaments verlieh jedoch dem Hymnus A Satana (1863), der mit dem Namen Carduccis von nun an untrennbar verknüpft blieb, seinen Schwung. Es ist ein Hymnus auf das schöpferische Prinzip des Lebens als zeugende Kraft in der menschlichen Geschichte, in der Gegenwart und Zukunft, auf das Leben, in dem Natur und Geist im Einklang und Zusammenwirken sind („la natura nel senso cosmico"). Satan ist die schöpferische Kraft in der Liebe, im Weine, in all jenen Männern, die für Wissenschaft, Fortschritt und Entdeckungen tätig waren, für die Befreiung des Menschengeistes von der Kirche und vom Papsttum wirkten wie Arnaldo da Brescia, Wicliff, Huß, Savonarola, Luther. In der vierzeiligen Strophe mit dem fünfsilbigen Kurzvers und abwechselnd gleitenden und ebenen Reimworten klingt der Rhythmus leidenschaftlich bewegt. Vers- und Strophenüberschreitungen (namentlich in den ersten fünf, einen einzigen Anruf bildenden Strophen) erzeugen Steigerung und ein sieghaft beschwingtes Pathos. Aber auch in diesem Pathos fühlt man den rhetorischen Einschlag. Der Dichter selbst hat diesen Hymnus bald darauf als „vulgäres Geklimper" verworfen. Was ihn erfüllte, war zum einen Teile das Pathos und der Anspruch einer aufgeklärten Menschheitsdichtung, wie sie vor ihm V. Hugo vertreten hat. Auch Carducci fühlte sich zu einem Apostolate für seine Nation berufen, als ihr Erzieher und Dichter. Das Idealbild seiner selbst, dem er nachstrebte, war das eines Poeta vates, der durch seine literarische Bildung Klassizist und zugleich Sänger der nationalen Überlieferung wäre: daher sein auf Virgil und Dante zurückgewandter Blick und seine Bewunderung für Alfieri und Hugo.

Nach der hauptsächlich literarischen Eingebung der Jugendgedichte bereitete die politische Leidenschaft und ihre Bändigung in einer neuen Form die ethisch-politische und die historische Dichtung der späteren Jahre vor. Die Themen der politischen Gesänge sind die des dritten Italiens, des Mythos der geeinten Nation und des Irredentismus. Hierher gehören Lieder sämtlicher Sammlungen (auch Odi barbare wie „A Giuseppe Garibaldi" und „Scoglio di Quarto"). Es sind wesentlich Lieder der Zeitgeschichte, die sich durch Themen und Eingebung von der übrigen geschichtlichen Dichtung Carduccis nicht streng scheiden lassen. Erwähnt sei aus der geschichtlich-mythischen Dichtung La leggenda di Teodorico, ein im ganzen schlichter epischer Bericht, gemeint aber als deutliches Sinnbild für den Begriff und die Vorstellung der „Nemesis", welche die Geschichtsauffassung des Dichters als eine Art ins Mythische erhobene Naturgewalt beherrscht. — Fàida di Comune (das kräftige, kriegerische Eigenleben mittelalterlicher Gemeinwesen) ist nicht ohne gelehrtes Quellenstudium und literarische Anregung entstanden. — Aus dichterischer Schau stammt hingegen Il comune rustico als Verherrlichung naturverbundenen Gemeinschaftslebens in den Karnischen Grenzgebirgen im Zeitalter der Hunnen- und Slaweneinfälle: ein Lied auf die naturnahe Tüchtigkeit des Grenzvolkes. Hier spüren wir deutlich die doppelte Eingebung durch Natur und Geschichte, wie sie manchen der besten Gedichte Carduccis eigen ist. — Dies gilt in besonderem Maße von Ça ira, einem Kranz von 12 Sonetten, der den September 1792 als den „epischesten Augenblick der modernen Geschichte" in kurzen Ausschnitten darstellt. Zu mythischer Größe erhebt sich im 1. Sonett der Pflüger französischer Erde, aus der das große schicksalhafte Ereignis der Französischen Revolution, ebenfalls wieder ein Ausdruck für das Walten der Nemesis, hervorbrechen wird. Aber, abgesehen von epischen Augenblicken und Szenen, stellen sich auch hier rhetorische und literarische Elemente ein, wie das Schlußbild, die Kanonade von Valmy und das Auftreten Goethes verrät: „Al mondo oggi da questo / Luogo incomincia la novella storia." — Von der Canzone di Legnano (1879) ist nur der erste Teil in 13 reimlosen, zehnzeiligen Laissen zustande gekommen, wo der mittelalterlich epische Stil sehr gut getroffen ist.

Einheitlicher in der Stimmung, unmittelbarer und wahrer wirken die von dem Naturerlebnis Carduccis eingegebenen Gedichte. Das Sonett Il bove (1872) ist Ausdruck des ersehnten Einklangs von Mensch und Natur im ländlichen Leben. — In dem zur selben Zeit entstandenen Idillio maremmano verkörpert sich dem Dichter Natur und Leben in der Erinnerung an die Jugendgeliebte als naturhaftes weibliches Wesen: Meglio era sposar te, bionda Maria! Seine Sehnsucht war die Problemlosigkeit und Gedankenunbeschwertheit eines werktätigen Lebens in der Natur, als Bauer. Der Zwiespalt zwischen den ursprünglichen Lebenstrieben und dem Geist ist ihm bewußt geworden. Unberührt aber bleibt der Glaube des Dichters an seine


Digitized by Google

Sendung. — Ähnlich ist seine Haltung in Davanti San Guido (1874/77 begonnen, 1886 vollendet), wo er in der Rückschau sein Leben in der vertrauten Natur der alten Heimat in der Maremma, im Zwiegespräch mit dieser Natur und den menschlich beseelten Zypressen von San Guido spiegelt. Aus der wehmütigen Erinnerung an die Knabenzeit, an die verlorene Idylle, erwächst die Sehnsucht nach Einssein mit der Natur im Tode. Freilich ist die ursprüngliche Eingebung des Gedichts in der späten Fortsetzung nicht festgehalten. Aber auch in dieses Gedicht (wie in das vorige) trägt Gedankliches und Polemisches und das bewußte Herausstellen der literarischen Persönlichkeit prosaische Elemente hinein.

Zu den berühmtesten Dichtungen Carduccis zählt die lange Ode barbara Alle fonti del Clitumno (1876) in sapphischen Strophen (vgl. Tafel 2). Er hatte in den Odi barbare die alten, seit der Renaissance, seit Leon Battista Alberti, unternommenen Versuche der Wiedergabe antiker Metren in italienischer Sprache erneuert, aber dem Rhythmus die natürliche Wortbetonung zugrunde gelegt. Die Ode „An den Quellen des Clitumnus" (wo drei Elfsilbler sich mit einem Fünfsilbler zur sapphischen Strophe verbinden) besingt das georgische Lebensideal, wie es seit uralten Zeiten, über das umbrische, das etruskische, das römische und die späteren Zeitalter hinweg seine Verwirklichung noch heutigen Tages in der klassischen umbrischen Landschaft findet, den Einklang von menschlichem Leben und Landschaft: Ancor dal monte ... Im rhetorischen Anruf an den Flußgott Clitumnus als Zeugen und mit einem durch Wortwahl, Wortstellung und Strophenüberschreitungen latinisierenden Pathos richtet der Dichter die Szenerie auf. Im Anschluß an Virgil wird jenes Lebensideal aus dem von der Sehnsucht getragenen Phantasieerlebnis gestaltet. Die geschichtlichen Erinnerungen, die in der erhabenen Landschaft fortleben, erstehen im Gegensatz zur Gegenwart. Der Dichter weiß antike mythische Naturbeseeltheit, das Leben und Lieben der Gottheiten wiederzuerwecken, als deren Sprossen er italische Menschen und ihre Kultur betrachtet:

Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,	Alles schweigt nun, Witwer Clitumnus,
tutto	alles . . . . . .
. . . . . . Roma	. . . . . . Rom
più non trionfa.	triumphiert nicht mehr.
Più non trionfa, poi che un galileo	Triumphiert nicht mehr: ach, ein Galiläer —
di rosse chiome il Campidoglio ascese,	rot glänzt ihm das Haar — auf das Kapitol
gittolle in braccio una sua croce, e disse	stieg er. Rom gab er dann sein Kreuz und sprach:
— Portala e servi. —	„Trag es und diene."

Es kamen mit dem Christentum die Zeiten finsteren Mönchstums, asketischer Lebensauffassung und Selbsterniedrigung (Jacopone da Todi!). Der Ausklang aber verheißt den Sieg des uralten erdverbundenen Italikertums und der Lebensbejahung sowie des modernen Fortschritts:

Italia madre,	Italien, Mutter
Madre e di biade e viti e leggi eterne	Du des Korns, der ewigen Gesetze, Mutter
ed inclite arti a raddolcir la vita,	Du des Weins, der Kunst, die verschönt das Leben,
salve! a te i canti de l'antica lode	Heil! Nur Dir mein Lied und die alten Oden
io rinnovello . . .	Ich Dir erneure . . .

Diese Entwicklung vollzieht sich im Geiste des Dichters in dialektischer Weise, ästhetisch aber in Kontrastierungen und durchdrungen von seiner Sehnsucht nach der Idylle. Wir finden hier das Thema des Hymnus an Satan auf höherer und reiferer Stufe, eine Verschmelzung und Neugestaltung der verschiedenen Grundthemen Carduccis, der persönlichen und nationalen Ideale und Erinnerungen.

Eines der in sich geschlossensten und schönsten Gedichte Carduccis ist San Martino (1885?):

La nebbia a gl'irti colli	Nasse Nebelschwaden schleichen
Piovigginando sale,	Träg empor an wirren Hängen,
E sotto il maestrale,	In der Wetterwinde Drängen
Urla e biancheggia il mar;	Schäumen Fluten kreischend auf.
Ma per le vie del borgo	Doch im Dorfe, in den Gassen,
Dal ribollir dei tini	Steigt's von Kufen in die Lüfte:
Va l'aspro odor de' vini	Neuen Weines herbe Düfte
L'anime a rallegrar.	Laben ahnend manches Herz.



Gira su' ceppi accesi	Drinnen dreht der Spieß und knistert
Lo spiedo scoppiettando:	Über flackerndem Gestelle,
Sta il cacciator fischiando	Steht der Jäger auf der Schwelle,
Su l'uscio a rimirar	Pfeift ein Lied und schaut hinauf:
Tra le rossastre nubi	Schauet Schwärme schwarzer Vögel
Stormi d'uccelli neri	Über roten Wolkenstraßen,
Com' esuli pensieri,	Wie Gedanken, die verlassen
Nel vespero migrar.	Langsam wandern abendwärts. (Übertr. von F. Hefti.)

Dem Herbststurm in der pisanischen Maremme, dem Aufruhr in der Natur stellt der Dichter das Bild der rauhen und einfachen Behaglichkeit im Dorfe, derjenigen Dinge und Lebenshaltung entgegen, die ihn durch ihre Herbheit und Ursprünglichkeit anheimeln. Der Schwarm schwarzer Vögel wird zum Sinnbilde verlassener, d. h. verscheuchter Gedanken: der durch Hingabe an das unmittelbare Leben wenigstens für den Augenblick und in der dichterischen Schau überwundenen Gedanklichkeit. Damit war der Weg zu wahrer Dichtung freigelegt. In dem regelmäßigen, ruhigen Rhythmus der kurzen Zeilen aber finden wir den Ausdruck der lyrisch-beschaulichen Haltung des Geistes.

Zu den letzten aus unmittelbarem dichterischem Erlebnis quellenden Gesängen Carduccis gehört die Ode barbara Canto di marzo, ein Hymnus auf das ewige Werden und Sicherneuern der Natur und des menschlichen Lebens: ciò che fu torna e tornerà nei secoli. Die Unruhe dieses Werdens wird durch die gleitenden Wörter am Versende, die Verewigung dieses Rhythmus durch deren letztes (secoli) angedeutet. Die werdende und die stillende Mutter ist hier und anderswo ein Sinnbild des ursprünglichen, starken und naturhaften Lebens. Liebe war dem Dichter die reine und starke Naturkraft, die zeugende Kraft, die das menschliche Werden verbürgt. Daher konnte er auch das Naturgeschehen unter den Bildern menschlicher Liebe, z. B. unter dem Bilde der Hochzeit sehen und darstellen.

Die Eingebung Carduccis war in starkem Maße gedanklich und gewollt (daher die politischen Gelegenheitsgedichte) und in zahllosen Anklängen an seine literarischen Vorbilder angelehnt. Damit hängt auch seine außergewöhnliche Formbegabung zusammen, aus der meisterhafte Übertragungen fremder Dichtungen, Goethes, Heines, Platens (die ihn auch unmittelbar beeinflußt haben), Uhlands, Herders, mittelalterlicher Romanzen hervorgegangen sind. Dichtung aber entstand bei Carducci vor allem dort, wo die Hingabe an das Leben in der Wunschvorstellung, in der Rückschau oder Sehnsucht, den Geist überwand. Darum gehören zu seinen besten Gedichten diejenigen, wo er in der Fremde, in Bologna, das Naturerlebnis in seiner alten toskanischen Heimat aus der Erinnerung heraus gestaltete. So hat der Versuch, diese Dichtung aus der Spannung zwischen Natur und Geist zu deuten, seine Berechtigung.

Das Spannungsverhältnis zwischen dem Dichter und dem Gelehrten in Carducci beherrscht naturgemäß auch seine Prosa. Davon legt beispielsweise die seine Gymnasiallehrerzeit behandelnde Schrift „Le risorse di S. Miniato al Tedesco" (Prose, ed. 1905, S. 941 ff.) Zeugnis ab, wo prächtige Naturbetrachtungen und die Schilderung des fröhlichen Treibens im Freundeskreise von literarischen und gelehrten Gedanken und Anspielungen durchbrochen werden. Das Gewollte und Rhetorische der Eingebung verrät am deutlichsten die vielbewunderte Rede „Per la morte die Garibaldi" vom 4. Juni 1882. Carducci war kein philosophischer Kopf, sondern wesentlich unmetaphysisch, ein Naturalist und Positivist. Als Literarhistoriker hat er eine umfassende Tätigkeit als Herausgeber älterer Autoren und Verfasser von Abhandlungen über die alten Minnesänger, Dante, Poliziano, Ariost, Parini, Manzoni, Foscolo, über Geist und Form in der Dichtung Leopardis, über Prati u. a. entfaltet. Als Vertreter der positivistischen, philologischen Schule von gewissenhafter Textkritik ausgehend, bemühte er sich, durch seine dichterische Einfühlung unterstützt, um das Verständnis des Kunstwerks und seiner technischen und formalen Werte. Seine besondere Begabung entfaltete er in der dichterischen Schau der Umwelt, aus der und für die große Dichtungen wie der „Rasende Roland" entstanden. Den Verdiensten eines De Sanctis vermochte er nicht gerecht zu werden.

Carducci hat als Dichter wie auch als Literarhistoriker Schule gemacht. Ja, die Verbindung beider Tätigkeiten wurde ungeschriebenes Gesetz für seine Nachfolge auf dem Lehrstuhl zu Bologna und vorbildlich für seine sogenannten Schüler: Severino Ferrari (1856/1907, Professor der Stilistik in Bologna), Giovanni Marradi (1852/1922, Mittelschulprofessor und Schulinspektor) und Guido Mazzoni (geb. 1859, emer. Literarhistoriker in Florenz), aber auch für die von ihm unabhängigen Dichterprofessoren Arturo Graf, Mario Rapisardi, Giov. Alfredo Cesareo (geb. 1860, emer. Literarhistoriker in Palermo). In diesem Sinne und mit Hinblick auf den gedanklich-literarischen Einschlag dieser Lyriker konnte man von einer Pro-


Digitized by Google

fessorendichtung sprechen als charakteristisch für jenen Zeitabschnitt. In der Tat haben Ferrari, Marradi und Mazzoni mit Carducci vor allem das Gelehrte und Literarische ihrer Eingebung (Erinnerungen und Anklänge an die Trecentisten, Poliziano u. a.) gemein. Ersterer, ein empfängliches, weiches Gemüt, bleibt für die Nachwelt der Sänger eines engbegrenzten, häuslichen und heimatlichen Erlebnisbereichs, letzterer der Schilderer einer anmutigen, ebenfalls vor allem häuslichen Kleinwelt. Marradi aber, der Schilderer flüchtiger Eindrücke und unkomplizierter Liebeserlebnisse auf idyllischem landschaftlichem Hintergrunde, ist in der Nachahmung Carduccis als epischer Sänger mit seiner Rapsodia garibaldina (1904) in leere Rhetorik verfallen.

Ein Jahr nach den „Levia gravia" Carduccis, 1868, erschien das erste Bändchen eines Lyrikers, der in der Gunst des Publikums ersterem den Rang streitig zu machen schien, Giacomo Zanellas (aus Vicenza, 1820/89). Carducci selbst sah ihn zufolge seines akademischen Klassizismus als eine Art Mitstreiter an Heftige Angriffe gingen u. a. von Vittorio Imbriani (Un preteso poeta in „Fame usurpate") aus. Zu den Bewunderern Zanellas aber zählte vor allem sein Landsmann und Gesinnungsgenosse Fogazzaro, der im Gymnasium zu Vicenza sein Schüler gewesen. Als liberaler und national gesinnter Priester war Zanella zeitweise von den österreichischen Behörden vom Lehramt enthoben worden, nach 1866 aber erhielt er eine Professur für italienische Literatur an der Universität Padua, die er nach einer schweren Gemütskrankheit 1876 aufgab. Sein bekanntestes Gedicht, die 1864 entstandene Ode „Auf eine versteinerte Muschel in meinem Studierzimmer" verrät bereits das Wesen dieses Dichters: ein religiöses und besinnliches Gemüt, das ergriffen ist von der Größe und den Geheimnissen („occulto, arcano, segreto" usw. als Leitwörter seiner Dichtung!) der Schöpfung und dem Dogma der Erlösung, andrerseits aber auch unter dem Eindruck der Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft steht, hat in sieghaft beschwingtem Rhythmus dem Glauben an den menschlichen, von Gott und der Religion gewährleisteten Fortschritt und Aufstieg Ausdruck verliehen. Um das Problem des Einklangs von Glauben und Wissenschaft hat Zanella immer wieder in seiner Dichtung gerungen: er stand auf der Linie des liberalen Katholizismus bzw. Modernismus und hat damit auf den ähnlich veranlagten Fogazzaro einen großen Einfluß ausgeübt. Seine Dichtung erweist sich dadurch nicht nur als stark gedanklich, sondern meist auch lehrhaft-moralisierend und praktisch-prosaisch. Stimmungsvollen Ausdruck hat seine Ergriffenheit von dem Gedanken der Ewigkeit und von dem unaufhaltsamen Fluß der Zeit in den Eingangsstrophen von „La veglia" gefunden:

. . . Lenta, sonante, uguale	Langsam und klingend, immerzu
Batte sul cavo pòrfido una goccia;	Auf ausgehöhlten Stein ein Tropfen schlägt;
Tal con assiduo suono	So hör ich, wie in ewig gleichem Tone
Dall'oscillante pèndolo il minuto	Vom Zitterpendel die Minute steigt,
Scendere ascolto, e prono	Die weit sich über'n Abgrund neigt
Nell'abbísso del tempo andar perduto . . .	Der Zeit, darinnen sie verlorengeht . . .

Dann aber folgt der Abfall ins Prosaisch-Gedankliche. Umgekehrt ist gedanklichen Ursprungs, erhebt sich aber zu bildlicher und gemütvoller Anschaulichkeit die horazische Ode „Egoismo e carità", die durch Inhalt und Form die besondere Zustimmung Carduccis fand. Als Literarhistoriker verharrte Zanella, der zeitgenössischen historischen Schule und deutschem Geiste abgeneigt, auf dem Boden einer normativen klassizistischen Ästhetik.

Durch ihre ganze Geisteswelt und Ausbildung, als Tochter eines Professors der Universität Perugia und Verfassers einer Ästhetik, war Maria Alinda Brunamonti geb. Bonacci (1841/1903) Vertreterin einer literarisch-akademischen, wesentlich gedanklichen Lyrik. Mit dem bewunderten Vorbilde, Zanella, teilte sie Gesinnung und Weltanschauung sowie die Neigung zum Moralisieren. — Ebenfalls aus der literarischen „Schule" Zanellas hervorgegangen, hat Vittoria Aganoor (geb. 1855 in Padua von einem armenischen Vater, gest. 1910, verehelichte Pompilj), ihre Eigenart sowohl in der Thematik wie in der Form bewahrt. Originell ist sie namentlich im Ausdruck ihres echt weiblichen Gefühlslebens, vor allem des durch keinerlei Selbstbeobachtung oder Reflexion beeinträchtigten Erlebens der Liebe mit ihren inneren und äußeren Wechselfällen und Wendungen, Stürmen, Leiden und Freuden. Ihr Schmerz gilt der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge, der eigenen jugendlichen Schönheit und Empfänglichkeit, der Liebe, dem Hinscheiden ihrer Lieben.

In den Zusammenhang jener Richtung, die nach unmittelbarer Wiedergabe der Wirklichkeit, nach größerer Lebensnähe strebte, gehört auch die Lyrik der Gräfin von Lara („Versi", 1883). Unter diesem





5. Mario Rapisardi.
(Aus L'Illustr. ital., 5. 6. 1932.)

Decknamen verbarg sich eine Frau, die ein bewegtes Leben hinter sich hatte: Eva Kattermol (italienisiert Cattermole), das Kind eines englischen Konsuls und einer Russin, eine Abenteurerin der Liebe und Schiffbrüchige des Lebens. Ein erstes Bändchen (Canti e ghirlande, 1867) zeigt sie noch im Banne der späten romantischen Empfindsamkeit und Manier eines Prati. Später aber verrät sich das Vorbild Stecchettis auch in der Form. Ihr Lebensschicksal hat sie selbst in dem Gedichte ,,Die Schiffbrüchige" symbolisiert. Sie wurde von einem ihrer Liebhaber, der einen ihrer Romane (Il romanzo della bambola, 1895) illustriert hatte, erschossen (2. Dezember 1896).

Die Dichtung Mario Rapisardis (1844/1912, Professor der italienischen Literatur an der Universität seiner Vaterstadt Catania, Abb. 5) will philosophische und Menschheitsdichtung sein: sie ist wesentlich rhetorisch und ersetzt das fehlende Erlebnis durch einen Schwall anspruchsvoller Worte klassizistischen Geschmacks. Rapisardi glaubte ein Menschheitsapostolat als Reformator der Religion, des Staates und der Menschheit zu erfüllen. Durch seinen Wandel von den positiv religiösen Anschauungen seiner Jugend über religiöse Reformwünsche hinweg zu einer naturalistisch-positivistischen Weltanschauung und der Hinneigung zum Sozialismus in den späteren Jahren, durch die Haltung des Rebellen, fühlte er sich berufen, als Prophet und Weltverbesserer aufzutreten. Der Verkündigung seiner Heilslehre sollten seine episch-allegorischen Dichtungen La Palingenesi (1868), Lucifero (1877, von Carduccis Satanhymnus angeregt), Giobbe (1883, Verkörperung der der Menschheit auferlegten Leiden) und Atlantide (1894) dienen. Zahllos sind die literarischen Abhängigkeiten (sogar von dem gehaßten Nebenbuhler Carducci, der die erste vernichtende Kritik an ihm geübt hatte). Eine Frucht seiner sozialistischen Anwandlungen stellt die Sammlung Giustizia (1882) dar mit dem Gesang der Mäher und dem der Minenarbeiter, die beide den Einfluß der veristischen Novellen Vergas verraten. Als Beispiel für die frostige Allegorie und Gedanklichkeit nehme man das Gedicht ,,Disinganno": die Frau, welcher der Dichter nachgeeilt, die sich ihm spröde erwiesen, ,,ihre Küsse aber dem gemeinen Haufen dargeboten" hatte, neigt sich ihm endlich zu: ,,Nun komme, nun bin ich dein, nun ruh' auf meinem Herzen: / Du hast geglaubt, ich sei der Ruhm und sieh', ich bin der Tod". Trotz vernichtender Kritik, von Carducci bis Croce, hatte und hat Rapisardi seine Anhänger namentlich in seiner Vaterstadt, die ihm schon zu Lebzeiten ein Denkmal setzte.

Mit Rapisardi befreundet war Arturo Graf (1848 von einem deutschen Vater und einer italienischen Mutter in Athen geboren, Literarhistoriker an der Universität Turin, gest. 1913). Auch seine Dichtung ist Gedankenlyrik, zugleich aber Ausdruck einer pessimistischen Weltanschauung und eines von den romantischen Schauern des Geheimnisvollen, Unergründlichen im Menschenschicksal beherrschten Lebensgefühls. Aus dem rein Eindrucksmäßigen vieler Gedichteingänge weiß er eine leicht wehmütige Stimmung hervorzuzaubern (vgl. seine Stimmungsbilder aus Venedig oder den Beginn von ,,Anelito": Un ciel di cenere. Piove. / La terra è tutta un pantano. / Vorrei fuggire lontano . . .). Von der ,,philosophischen" Dichtung Rapisardis fühlte er sich, trotz des eigenen Zuges zur Mystik und zum Neukatholizismus, angezogen. Sein autobiographischer Roman Il Riscatto (1901) ist die Geschichte seiner seelischen Läuterung über das Erlebnis der Liebe hinweg zur Überwindung seines Pessimismus in einer männlichen Auffassung vom Leben als Aufgabe, Kampf und Arbeit. Von seinen literarhistorischen Arbeiten sind am bedeutendsten die drei Studien über ,,Foscolo, Manzoni, Leopardi" (1898).

Endlich sei hier noch als Angehöriger der Generation von 1840 der römische Graf Domenico Gnoli (1838/1915, Bibliotheksdirektor, Kritiker und Historiker) erwähnt, dessen erste Manier einer literarischen, klassizistischen Lyrik (Vecchie e nuove odi tiberine, gesammelt 1898) vom Publikum unbeachtet blieb, während die unter dem Decknamen eines Giulio Orsini veröffentlichten Gedichtbände Fra terra ed astri (1903) und Jacovella (1905) mit den alten Themen eines romantischen Weltgefühls in neuen, ästhetisierenden Formen beifällige Aufnahme fanden.

Digitized by Google

III. VERISMUS UND HEIMATDICHTUNG.

(Verga — Capuana — De Roberto — Serao — Deledda.)



6. Giovanni Verga.
(Aus Pan, 1. 8. 1934.)

Der literarische Verismus fand nach den Jahren der Vorbereitung durch die Scapigliatura und die ihr nahestehenden Dichter seine künstlerisch und kritisch bedeutsamste Ausprägung in den achtziger Jahren in dem Werk zweier befreundeter, gleichaltriger Männer und engerer Landsleute, der Sizilianer Verga und Capuana. Es ließe sich leicht im einzelnen zeigen, wie die gegenseitige Beeinflussung und Förderung zwischen dem stärker kritisch Begabten und dem größeren Künstler vor sich gegangen ist. Im ganzen ist Capuana dabei die Aufgabe zugefallen, die tieferen künstlerischen Anlagen des Freundes zu bestärken und ihnen zum Durchbruch zu verhelfen. Als Kritiker aus der Schule De Sanctis' und von dessen Auffassung der künstlerischen Form, aber auch von den Lehren der französischen Realisten und Naturalisten, von Flaubert, den Brüdern Goncourt, von Taine und Zola herkommend, wurde er in Italien zum bedeutendsten theoretischen Verfechter der Entpersönlichung der dichterischen Form und einer vom „document humain" ausgehenden, gleich einer naturwissenschaftlichen Untersuchung geführten Darstellung. Den Zolaschen Gedanken des Experimentalromans hat er freilich später verworfen. Als Dichter aber stand Capuana seinerseits im Banne des Vergaschen Werkes.

Giovanni Verga, in Catania am 31. August 1840 aus alter, begüterter Familie geboren (gest. daselbst am 27. Januar 1922; vgl. Abb. 6), studierte die Rechte in Florenz und von 1860 an in Mailand, wo er in den Kreis der Scapigliati trat. Sieht man von seinen zum Teil unveröffentlichten, von mazzinianischer Gesinnung eingegebenen Erstlingsromanen ab, so mag man sich versucht fühlen, sein dichterisches Schaffen auf zwei, auch zeitlich-räumlich verschiedene Erlebnisbereiche aufzuteilen. Aus der Mailänder Zeit und einem im einzelnen nicht näher zu bestimmenden autobiographischen Erlebnisgehalt, zum Teil aus der Beeinflussung durch zeitgenössische französische Autoren, stammt eine Reihe von Romanen (Una peccatrice 1865, Eva 1873, Tigre reale 1873, Eros 1875), die uns den Dichter im Banne romantischer Lebensauffassung, seine Helden aber als Opfer verzehrender Sinnesleidenschaft, der Schwindsucht oder des Selbstmords darstellen. Einerseits spiegelt sich darin etwas von den sinnlichen Verlockungen, die Frauen der vornehmen Mailänder Welt auf den entflammbaren Sizilianer ausgeübt haben mögen, andrerseits der Einfluß der literarischen Umwelt und der Zeitströmungen. In diesen Zusammenhang gehört, obgleich in Sizilien spielend, die Storia di una capinera (Geschichte einer Grasmücke, 1871), die zuerst seinen Namen bekannt machte. Es ist der Herzensroman eines jungen, von den Angehörigen ins Kloster gesteckten Mädchens, das seine Liebe der Stiefschwester zum Opfer bringen muß, ein Seelendrama, das sich in den Briefen der Heldin an eine frühere Klostergenossin abrollt. Nicht nur das Motiv, sondern auch die abgerissene Ausdrucksweise der lebendig Eingekerkerten, die heftigen Äußerungen ihrer Leidenschaft, ihrer Eifersucht, ihres Sündenbewußtseins, ihrer Seelenqualen, ja sogar die Interpunktionsweise erinnern an Grossis[1] „Ildegonda". Darüber hinaus weist die Form der Darstellung auf den sentimalen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, auf Marivaux, die „Lettres portugaises" usw. An die Stelle der Marivauxschen Selbstzergliederung der Gefühle tritt rhetorisches Pathos. Für die Wiedergabe einer sich bis zum Delirium steigernden Leidenschaft aber war die Briefform völlig ungeeignet. So verrät gerade dieser Roman besonders deutlich den Anteil auch des Literarischen an Vergas sogenannter „erster Manier". Doch wäre es falsch, in seiner künstlerischen Entwicklung einen Bruch, eine endgültige Wendung finden zu wollen. Sie verläuft vielmehr von der romantischen Leidenschaftsmoral und Sentimentalität, vom romantischen Lyrismus der ersten Romane, in dialektischer Auseinandersetzung mit der immer stärker hervortretenden stoisch-pessimistischen Weltschau der späteren Werke. In der Tat macht sich schon in den Romanen der ersten Zeit, deren Helden

Digitized by Google

„Besiegte“ des Lebens sind wie die der späteren, eine pessimistische Weltschau geltend. Andrerseits sind auch die späteren Meisterwerke Vergas von einem geheimen romantischen Lyrismus erfüllt. Von der später geschilderten Umwelt seiner primitiven sizilianischen Menschen aber ist Verga immer wieder zu der höherer Schichten zurückgekehrt. Der geplante große Romanzyklus sollte das menschliche Leben in all seinen Schichten und Weiten umspannen.

Schon mit der Erzählung Nedda (1874), der Skizze des Lebenslaufes einer armen, vom Schicksal verfolgten Sizilianerin, betrat Verga die Bahnen des Verismus. Die Schilderung der Umwelt und des Erlebnisbereichs der einfachen, armen, von Trieben und Instinkten beherrschten Menschen seiner heimatlichen Insel, die schlichte Wiedergabe des wirklichen Lebens führte zur Überwindung der Rhetorik der späten romantischen Manier, der romantischen Sentimentalität. Diese Stufe ist erreicht in der Novellensammlung Vita dei campi (1880). Die an den befreundeten Farina gerichtete Vorrede der Erzählung „L'amante di Gramigna“ enthält das veristische Programm Vergas. Wir finden hier u. a. die Schlagwörter und Forderungen des französischen Naturalismus vom „documento umano“ und dem „fatto nudo e schietto“ bis zur Unpersönlichkeit der Darstellung wieder: „la mano dell' artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè.“ Die seelischen Vorgänge soll der Leser aus dem Verhalten der Personen, aus äußeren Anzeichen erschließen. Dem paßt der Dichter den Stil des Autorenberichts an: er erzählt, wie seine Personen erzählt hätten, aus ihrem Blickwinkel und in ihrer Ausdrucksweise. Auf diese Weise erzeugt er die Atmosphäre dieser ländlichen, bäuerlichen und proletarischen Welt. Es ist, als ob sich diese Welt selbst darstellte. So entsteht ein Realismus besonderer Art in einem scheinbar unpersönlichen Stil. Von psychologischer Analyse kann keine Rede sein: die dargestellten Personen sind denkbar unkompliziert, dafür aber von elementaren Trieben, von sinnlicher Leidenschaft, Eifersucht, Rachsucht, primitiven Ehrbegriffen beherrscht. Für letztere bietet „Cavalleria rusticana“ mit dem charakteristischen Zeremoniell der Herausforderung das bekannteste Beispiel (im Kampf darf dann freilich der schon unterliegende Alfio sich einer Hinterlist bedienen, um den Gegner Turiddu abzuschlachten). Etwas Schicksalhaftes liegt in der Triebbeherrschtheit der „Lupa“, des männergierigen, unersättlichen Weibes, das die Tochter zur Ehe mit dem begehrten jungen Manne zwingt, dem sie nachstellt, bis er sich ihrer durch Totschlag erwehrt. Ebenso unentrinnbar ist das Schicksal der Bauerndirne, die das Leben des verfolgten Banditen Gramigna gleich einer Hörigen teilen, später aber den Carabinieri dienen muß, die sie als dessen Überwinder bewundert. Am sinnfälligsten aber verkörpert sich diese Welt der einfachen und einfältigen Menschen in zwei Gestalten: in Jeli, dem Hirten und in Rosso Malpelo. Dem arglosen und dumpfen Jeli, der vom Leben in eine harte Schule genommen worden, dringen die ehebrecherischen Beziehungen seiner Mara mit dem Jugendgespielen Don Alfonso, auf die ihn die Genossen hingewiesen, nicht ins Bewußtsein. Später aber, als zur Feier eines Besuches Don Alfonsos und Maras in der Faktorei Tiere geschlachtet werden, da regt es sich dumpf und vorbedeutsam im Innern Jelis, und als der Nebenbuhler die Mara zum Tanze führt, da steigt es ihm plötzlich hoch, und er schneidet ihm mit einem Ruck die Gurgel durch, „genau so wie einem Zicklein“. Vor den Richtern aber sagt er nur: „Wie, ich hätte ihn nicht töten dürfen? Wo er mir doch die Mara genommen hatte!“ Rosso Malpelo aber, der rothaarige, häßliche, von allen mißhandelte und gehöhnte Junge, wird äußerlich hart gegen sich und die anderen, an denen er auch gewisse Bosheiten und Tücken ausläßt, genau so, wie es ihm geschieht. Seine guten Herzensanlagen aber verbirgt er unter äußerer Rauheit, unter einer stoischen Lebenshaltung und einem stillen Heldentum. Wie sein Vater wird er ein Opfer der Grube, indem er sich stoisch in den Auftrag fügt, dessen Gefahren er kennt. Von ihm selbst gilt, was er einmal über einen mißhandelten, verendeten Grubenesel dachte: „Und wenn er nie geboren wäre, so wäre es besser gewesen.“ Gegenüber diesen Gestalten, die den tieferen Sinn dieser Weltschau verkörpern, fällt „Pentolaccia“, der gutmütige Biedermann als Rächer seiner Ehre, stark ab, die Humoreske von den Kämpfen zweier Stadtviertel, um Ehr und Preis ihrer Schutzpatrone („Guerra dei santi“) überhaupt aus dem Rahmen. Aus dem Rahmen fällt aber auch „Il come, il quando ed il perchè“, die 1882 entstandene und erst später der Sammlung „Vita dei campi“ einverleibte Novelle, die als Gegensatz zu den triebhaften sizilianischen Bauern die Städterin der reichen, intellektuellen Schichten in ihrer Kompliziertheit zeichnet, wie sie mit der Möglichkeit der Sünde und des Ehebruchs spielt und sich so Erregungen verschafft: worin sie vom Dichter ironisiert wird. Die Entpersönlichung der Darstellung erzeugt den Eindruck eines scheinbaren Unbeteiligtseins des Erzählers, das manchmal an Mérimée erinnert. Die wahre Einstellung Vergas gegenüber seiner dichterischen Welt erhellt aber aus der „Fantasticheria“ betitelten Plauderei mit einer verwöhnten und eleganten jungen Freundin, wo der großen und vornehmen Welt gegenüber die der armen und gedrückten sizilianischen


Digitized by Google

Ancor dal monte che di foschi ~~[illegible]~~ ondeggia
frassini al vento mormorando e lungi
per l'aure odora fresco di silvestri
salvie e di timi

scendon nel vespero umido, o Clitumno,
a te le greggi; a te l'umbro fanciullo
la reluttante pecora nell'onda
immerge, mentre

ver' lui dal seno de l' ~~adusta~~ madre adusta,
che scalza siede al casolare e canta,
una poppante volgesi e dal viso
tondo sorride:

~~reclina~~ pensoso il padre, di caprine pelli
velato l'anche come i fauni antichi,
~~guarda~~ regge il dipinto plaustro e la forza
de' bei giovenchi,

de' bei giovenchi dal quadrato petto,
~~dal capo altero~~ erti su 'l capo le lunate corna,
dolci negli occhi, nivei, che il mite
Virgilio amava:

Faksimile der ersten 5 Strophen von „Alle fonti del Clitumno" von G. Carducci.
(Aus „Poesie", ed. Zanichelli.)

Digitized by Google

Tafel II
(Rückseite)



Villa Fogazzaro in Oria, Schauplatz des „Piccolo mondo antico". (Aus Tutte le opere di A. Fogazzaro. Programma, Mondadori.)



DAL ROMANZO INEDITO

"Piccolo mondo antico"

di ANTONIO FOGAZZARO

Soffiava sul lago una *breva* fredda, infuriata di voler cacciare le nubi grigie, pesanti sui cocuzzoli scuri delle montagne. Infatti, quando i Cesati, scendendo da Albogasio Superiore, arrivarono a Casarico, non pioveva ancora. Le onde stramazzavano tuonando sulla riva, sconquassavan le barche incatenate, mostravano qua e là, sino all'opposta sponda austera del Doi, un linguеggiar di spume bianche. Ma giù a ponente, in fondo al lago, si vedeva un chiaro, un principio di calma, una stanchezza della breva; e dietro al cupo monte di Caprino usciva il primo fumo di pioggia. Cesati, in soprabito nero di cerimonia, col cappello a staio in testa e la grossa mazza di bambù in mano, camminava nervoso per la riva, guardava di qua, guardava di là, si fermava a picchiar forte la mazza a terra chiamando quell'asino di barcaiuolo che non compariva.

Il piccolo battello nero con i cuscini rossi, la tenda bianca e rossa, il sedile posticcio di parata piantato a traverso, i remi pronti e incrociati a poppa, si dibatteva, percosso dalle onde, fra due barconi carichi di carbone che oscillavano appena.

« Pin ! » gridava Cesati, sempre più arrabbiato. « Pin ! »

Non rispondeva che l'eguale, assiduo tuonar delle onde sulla riva, il cozzar delle barche fra loro. Non c'era, si sarebbe detto, un cane vivo in tutto Casarico.

Aus dem Erstdruck des „Piccolo mondo antico" in einer neapolit. Zeitschrift, 1892, mit den handschriftl. Korrekturen des Autors für die Buchausgabe. (Aus Programma, Mondadori.)

Digitized by Google

Bauern und Fischer unter dem Gleichnis des aufgestörten Ameisenvölkchens erscheint, das nach fünf Minuten des Schreckens und Wirrwarrs sich wieder verzweifelt an seinen braunen Haufen klammert: „um eine derartige Hartnäckigkeit zu verstehen, die in mancher Hinsicht heroisch ist, müssen auch wir uns klein machen, den Horizont durch zwei Erdschollen abschließen und mit dem Mikroskop die kleinen Ursachen untersuchen, die ihre kleinen Herzen zum Schlagen bringen." Hier verrät sich die Teilnahme für das Heldentum der Kleinen mit ihren ungebrochenen Lebenstrieben, wie es in der Gestalt eines Rosso Malpelo verkörpert ist. Diese und die späteren Novellensammlungen (Novelle rusticane 1883; die mailändischen Novellen Per le vie, 1883, Ausschnitte aus dem Leben armer Teufel des städtischen Proletariats; Vagabondaggio 1887) enthalten gewissermaßen die Entwürfe oder Bruchstücke jener umfassenden Schau des Lebens, die der Dichter in seinen großen Romanen zu gestalten versuchte. „Fantasticheria" enthält bereits im Keim die Welt der „Malavoglia" mit ihrer „fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell' istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alla tempesta della vita . . ."

I Malavoglia (1881) ist der erste Roman des geplanten großen Zyklus der „Besiegten", von dem noch Mastro Don Gesualdo (1889), aber nicht mehr die im Vorworte erwähnten, La Duchessa de Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso zur Ausführung kamen. Was dem Dichter unter dem Sammeltitel vorschwebte, war ein Bild des wirklichen Lebens in breiten Ausschnitten aus den verschiedenen Gemeinschaften und Schichten, aus einer pessimistischen Weltschau, aber voll Sympathie mit dem Heldentum der Kleinen, der „Besiegten, die verzweifelt die Arme erheben und das Haupt unter dem brutalen Fuße der Nachkommenden beugen, der Sieger von heute, die ihrerseits Eile haben, ihrerseits begierig sind, ans Ziel zu gelangen, und über die das Leben morgen hinwegschreiten wird". Der Held des Romans ist die ganze Fischerfamilie der Malavoglia, das Haus zum Mispelbaum, unter der patriarchalischen Leitung des Großvaters, des alten Fischers 'Ntoni, Gegenstand das Familienschicksal, wie es sich auf dem Hintergrunde einer breiten dörflichen Umwelt mit vielen Nebengestalten abrollt. Schicksal im materiellen wie im moralischen Sinne. Alle kennen sich im Dorfe, und alles Geschehen spiegelt sich im Munde aller. Das Leben dieser armen und gedrückten Menschen aber ist nicht nur das Spiegelbild althergebrachter sizilianischer Verhältnisse, sondern auch der wirtschaftlichen Nöte, der sozialen und politischen Mißstimmungen des eben erst geeinigten Königreichs. Die Malavoglia nähren sich schlecht und recht in ihrem altererbten Hause durch den Fischfang mit Hilfe der Barke „La provvidenza", bis der alte 'Ntoni mit dem Wucherer „Zio Crocifisso" und seinem Vermittler „Piedipàpera" ein Kreditgeschäft abschließt, das durch den Untergang der Provvidenza mitsamt der Ladung und dem Sohne Bastianazzo zum Unheil ausschlägt. Damit beginnt die Reihe der Schicksalsschläge für die Malavoglia. Das Haus geht an den Wucherer verloren, einzelne Familienmitglieder gehen wirklich (gerade lebenstüchtige wie Luca!) oder moralisch zugrunde, anderen, wie der braven und treuen Mena, wird das Lebensglück zerschlagen. Endlich gelingt es dem jüngsten der Enkel, Alessio, der ein Nachbarmädchen gefreit, mit beider Ersparnisse das „Haus zum Mispelbaume" zurückzukaufen und neu einzurichten. Bei ihnen lebt, als zweite Mutter ihrer Kinder, die treue Mena. Der junge 'Ntoni aber kehrt, im Innersten verändert, nach verbüßter Zuchthausstrafe bei ihnen ein, läßt sich das wiedererworbene Elternhaus zeigen und ruft die sich daran knüpfenden Erinnerungen wach. Er weiß aber, daß nach dem Vorgefallenen, seines Bleibens im Elternhause und Heimatdorfe Aci Trezza (vgl. Abb. 7) nicht mehr ist. So endet der Roman mit einer wehmütigen Rück- und Umschau dieses einen „Besiegten", der sich vor Tagesanbruch auf leisen Sohlen wieder von hinnen macht: „So blieb er eine lange Weile in Gedanken über manche Dinge, indem er das in Dunkelheit gehüllte Dorf betrachtete und das Meer belauschte, das da unten rauschte . . ."



7. Aci Trezza, Ort der Handlung in dem Roman „I Malavoglia".
(Aus Pan, 1. 8. 1934.)

Digitized by Google

Und er wartet in seinen Betrachtungen, bis sich die Morgenröte ankündigt und das Dorf zu erwachen beginnt, er, der eigentliche „Besiegte", der Familie und Heimat verloren hat. Das Leben aber geht über ihn hinweg zur Tagesordnung über. Der Grundgedanke des Romans ist das Zusammenarbeiten und Zusammenhalten aller Glieder der Familie gleich den fünf Fingern, die das Ruder führen (nach dem Wahlspruch des alten 'Ntoni), das beherrschende Gefühl aber das Familiengefühl, das sich vor allem in dem alten 'Ntoni und in den Frauen, in der Mütterlichkeit der Schwiegertochter, der Longa, und den hausfraulichen Tugenden und Gefühlen der Mena sehr schön verkörpert. Mit dem Familiengefühl aber hängt auch die Verbundenheit mit der Heimat und das Naturerlebnis zusammen: all dies ein Zeugnis eines verhaltenen romantischen Lyrismus.

Die Charakterzeichnung geht über das Typische nicht hinaus. Doch genügt die Skizzierung der Charaktere in einigen wesentlichen, immer wiederkehrenden Zügen für das Gesamtbild dieser primitiven Menschheit, dieser Dörfler mit ihren Vorurteilen und ihrem Aberglauben, bei denen sich die materiellen Interessen so stark ins Gefühlsleben eindrängen. Die Lebensauffassung dieser Menschen und zugleich das Typische ihrer Anschauungen und Verhaltungsweisen wird durch die zahlreichen Sprichwörter charakterisiert, die sie im Munde führen. Die stärkste Illusion, die eigentliche Atmosphäre der zu schildernden Welt, erzeugt Verga dadurch, daß er auch in den Autorenbericht den Blickwinkel, die Anschauungs- und Redeweise der handelnden Personen hereinnimmt. Dabei nimmt er als Autor gern Stichworte aus den Reden der Personen in den Bericht auf und führt in dieser Verknüpfung, aus dem Blickwinkel „erlebter Rede", die Handlung weiter. Da an sich der Roman in weitestem Maße in direkte Rede und Gespräche aufgelöst ist, der Fortschritt der Handlung sich zum großen Teile im Spiegel dieser Gespräche vollzieht, ist die Inszenierung, hinter der der Autor zurücktritt, fast vollkommen. Dies bedeutet den letzten Schritt auf dem Wege der Entpersönlichung: die Umwelt spricht, das Leben stellt sich selbst dar! Damit hängen Vorzüge und Mängel des Romans, eine starke Illusionswirkung, aber auch eine gewisse Unübersichtlichkeit und überflüssige Längen zusammen. Die erstrebte Unpersönlichkeit aber wird dort durchbrochen, wo sich die Anteilnahme des Dichters für die tapferen und anständigen Kämpfer im Leben, für das stoische Heldentum der Kleinen und Schwachen, besonders der Frauen, verrät; aber auch durch die Art, wie er seine Personen ironisiert (namentlich in der erlebten Rede) oder sich selbst ironisieren läßt. Dadurch schwebt über der Weltschau des Romans bei allem Pessimismus eine eigentümliche Art von Humor.

Der zweite Roman aus dem Zyklus der „Besiegten", Mastro don Gesualdo (1889), will ebenfalls ein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit geben und stellt darum den Titelhelden mitten hinein in das bunte Gewimmel und Getriebe der Kleinstadt. Er schildert Aufstieg, Größe (d. h. Reichtum) und Ende eines Mannes aus einfachsten Verhältnissen, eines Bauhandwerkers bzw. Bauunternehmers. Dieses Motiv erscheint vorbereitet in einzelnen der „Novelle rusticane", soweit darin, nach einem Ausdruck L. Russos, die „Religion der Habe" als Triebkraft wirkt. Einen Grundgedanken des Romans spricht der Autor in Form eines Sprichwortes aus: „Den Pfirsich pfropft man nicht auf den Ölbaum." Don Gesualdo ist ein vom Leben Besiegter trotz seiner materiellen Erfolge; ein Besiegter im Ausgang seiner Ehe mit der Angehörigen des alten, verarmten Adelsgeschlechts und in dem, was er dann an der Tochter erlebt. In der vornehmen Verwandtschaft bleibt er ein Eindringling, und diese Tragik erneut sich im Verhältnis zur Tochter, die sich als fremdes Reis auf seinem Stamme fühlt und dem Vater innerlich fremd bleibt. Aber auch an den eigenen Blutsverwandten erlebt er bittere Enttäuschungen, da sie um einen Anteil der durch seinen eigenen Fleiß erworbenen Habe, an der er nach Bauernart hängt, mit ihm prozessieren. Verwitwet und vereinsamt, verbringt der schwerkranke Mann seine letzten Tage in einer ihm völlig fremden Welt der Unnatur und des gesellschaftlichen Scheins, im Palast seines Schwiegersohnes, des Herzogs von Leyra, in dessen Händen er nicht nur die Mitgift der Tochter, sondern die künftige Gesamterbschaft zerrinnen sieht. Was den Dichter menschlich und künstlerisch als Problem beschäftigt hatte, war die Durchdringung zweier Welten, zweier Schichten, der zwei Lebensbereiche, an denen er stets persönlichen Anteil genommen. Er schildert, oder vielmehr inszeniert, mit den aus den „Malavoglia" bekannten, namentlich auch impressionistischen Mitteln, das realistisch-ironisch gesehene Getriebe der Kleinstadt mit ihren Familien- und Interessenkämpfen auf dem Hintergrunde der politischen Umwälzungen des Risorgimento bis zum Jahre 1848. Von allem Anbeginn tritt eine Fülle von Personen auf, und so fühlt sich der Leser wie im Theater in eine Situation versetzt, deren Verständnis sich ihm erst allmählich aus den Gesprächen erschließt. Auf demselben indirekten Wege gewinnt er Kenntnis von den auch hier im ganzen etwas typischen Charakteren. In einem Menschenschicksal gespiegelt wollte der Dichter eine umfassende Schau des Lebens vermitteln. Auch hier fühlt man dahinter das lyrische Pathos des Vergaschen Lebensgefühls.


Digitized by Google

Wie sehr ihn mitten in der Arbeit an den sizilianischen Novellen und dem großen Romanzyklus der Erlebnisgehalt seiner früheren Romane noch beschäftigte, verrät der Roman Il marito di Elena (1882), die Tragödie einer Ehe. Was hier überrascht, ist die feine Zeichnung des Charakters vor allem der Frau, aus dem die Tragödie erwächst. Auf direktem und indirektem Wege, durch vorbereitende Streiflichter, durch ihre Reden und Ausdrucksbewegungen, durch physiognomische Merkmale, wird ihr Charakterbild entworfen, in dem namentlich das Unbewußte der Koketterie und der sinnlichen Wunschträume, dazu aber die Zielstrebigkeit so lebenswahr wirken. Wir finden hier etwas von der allmählichen Offenbarung eines Charakters, wie sie den französischen psychologischen Roman auszeichnet. Nicht weniger wahr das Charakterbild des schwachen, frauenhaft feinfühligen Gatten, der gleich jenem Hirten Jeli die Bluttat in plötzlicher Aufwallung begeht, als er im Auge Elenas nichts als Furcht, und das heißt Ichsucht, liest. Verga rechnet in dem Roman mit der romantischen Sentimentalität als Mode („sentimentalismo isterico") und gesellschaftlicher Lüge ab, als deren Opfer die freilich dazu veranlagte Elena fällt. Darum wird der romantische Dichterling als Salonlöwe aufs Korn genommen, werden dessen Vorbilder wie Musset, Heine und auch Stecchetti ironisiert, wird dem „lirismo melodrammatico" der Prozeß gemacht. Die Heldin aber mußte scheitern, denn „sie lebte allzusehr in der künstlichen Atmosphäre ihrer Romanlektüre". Daher hat man nicht mit Unrecht Elena als eine italienische Mme Bovary bezeichnet. In der Ironisierung der romantischen Manier und der einzelnen Personen und damit auch im Stil durchbricht hier Verga in einem gewissen Maße die sonst erstrebte Unpersönlichkeit der Darstellung.

Aus ähnlicher Eingebung ist der Novellenband I ricordi del capitano d'Arce (1891) hervorgegangen. Die Mehrzahl dieser Erzählungen sind Abwandlungen desselben Themas aus verschiedener Beleuchtung, aus derselben gesellschaftlichen Umwelt, Beiträge zur Tragikomödie dieser Welt des Scheins, des Spieles mit der Liebe, einer Welt, der der Dichter nicht ohne Anteilnahme, aber auch mit Ironie gegenübersteht. Sie stellen sich gewissermaßen als Entwürfe zu einem Roman aus den Kreisen der Marineoffiziere mit einer eleganten Dame von „Welt" als Heldin dar, die sich, durch Verlauf und Ausklang eines inhaltlosen und verfehlten Lebens der Nichtigkeiten und Liebeleien, als Angehörige der großen, im Grunde alle Menschen umfassenden Klasse der „Besiegten" erweist. Dazu fügen sich noch einige andere Skizzen aus oberen Gesellschaftsschichten, u. a. „Dramma intimo" mit der Mutter, die der vom Familienübel der Schwindsucht bedrohten Tochter den Geliebten opfert, und den Seelenkonflikten der drei Personen, die zwar nicht analysiert, aber durch Streiflichter erhellt werden. Auch diese Novellen verraten uns sonach, wie die innere Auseinandersetzung mit jener Welt, in deren Bann der Dichter einst gestanden, wie deren Überwindung sich mehr und mehr in die Form der Ironie kleidet. Als Beiträge zur Komödie des Lebens sind auch die unter dem Sammeltitel Don Candeloro e C. (1894) erschienenen Skizzen zu betrachten.

Das letzte Werk Vergas, Dal tuo al mio, zunächst für die Bühne geschrieben und bei der Aufführung im Jahre 1903 ausgepfiffen, erschien mit geringen Veränderungen 1906 als Roman. Nichts offenbart deutlicher das enge Verhältnis des Epikers Verga zur szenischen Darstellung. Das Motiv der Berührung zweier Gesellschaftsschichten, einer verarmten Baronsfamilie mit emporgekommenen Angehörigen des Arbeiterstandes, erinnert an den „Mastro Don Gesualdo", dessen Rolle hier (freilich mit negativem Charaktervorzeichen) der reich gewordene Grubenarbeiter Don Nunzio Rametta spielt. Das soziale Problem des Elends der sizilianischen Grubenarbeiter tut sich als Hintergrund auf. Die allgemein menschliche Ironie Vergas bekundet sich in dem Augenblick, wo er den Arbeiterführer sein Programm verleugnen läßt, da eigener Besitz auf dem Spiele steht. Gegen die Zumutung, sozialistische Thesen auf die Bühne zu bringen, wehrte sich der Dichter in der Vorrede. Andrerseits hat man übertrieben, als man in ihm eine Art Vorläufer der Ideen des Faschismus sehen wollte. Verga bekannte sich, bei allem Mitleid mit den Armen und Unterdrückten, zu einer stoischen, um nicht zu sagen heroischen Moral, zu konservativen, patriarchalischen Auffassungen von Familie und Nation.

Für die Bühne hat er, außer einigen weit zurückliegenden Stücken, zuerst die Cavalleria rusticana bearbeitet, die in der Aufführung vom 14. Januar 1884 in Turin mit Eleonora Duse in der Rolle der Santuzza einen durchschlagenden Erfolg errang und damit auch eine Rolle in dem Siegeszug des Verismus auf der Bühne spielte. Es folgten die Bearbeitungen einer Novelle aus Per le vie unter dem Titel „In portineria" (1885), der Lupa (1896) und zwei dramatische Skizzen (Caccia al lupo und Caccia alla volpe, beide 1902) mit der Ironisierung der Lüge in der menschlichen Liebe.

Vergas Freund Luigi Capuana (aus Mineo in der Prov. Catania, 1839/1915), der theoretische Vorkämpfer des Naturalismus in Italien, war kritisch-wissenschaftlich so stark interessiert, daß dadurch das dichterische Erlebnis beeinträchtigt werden mußte. Daher wirken mit all ihrer Gepflegtheit in der Form seine

Digitized by Google

Romane (Giacinta 1879, umgearbeitet 1886; Profumo 1890) und Novellen (Le appassionate 1893, Le paesane 1894, Fausto Bragia e altre novelle 1897, Nuove paesane 1898) etwas verstandesmäßig-bewußt. Den Volkston hat er nachzuahmen gewußt in seinen Märchen für Kinder und in seiner „Sizilianischen Mundartbühne". Die unpersönliche Darstellung eines besonderen psychologischen „Falles" auf Grund einer wissenschaftlichen Bestandsaufnahme, gewissermaßen eines Protokolls (vgl. die Skizze „Interrogatorio", N. Ant. 16. Jan. 1906), so wie dies der naturalistischen Theorie entsprach, dazu sein Interesse am Okkultismus und Spiritismus, denen er mit naturwissenschaftlichen Fragestellungen nähertrat, das Vorbild der großen Romane Vergas, all dies hat seinen Niederschlag in seinem eigenen Roman, in dem Marchese di Roccaverdina (1901) gefunden. Auch Capuana bedient sich impressionistischer Mittel zur Inszenierung, ohne freilich die epische Form in dem Maße aufzulösen wie Verga. Die Personen und ihre Umwelt ähneln etwas denen des „Mastro don Gesualdo"; aber die Umweltschilderung ist bei aller Berücksichtigung, die ihr zuteil wird, nicht so breit und farbig. Dadurch tritt die Hauptperson stärker hervor: der gewalttätige, selbstgerechte, vom Dünkel der Abstammung erfüllte Marchese als Angehöriger eines alten Geschlechts an Willkür und Rücksichtslosigkeit gewöhnter Feudalherrn, der „maluomini", wie sie im Volksmund heißen. Es ist etwas dumpf Atavistisches und Unklares in seinem Wesen, und es lastet zugleich etwas Schicksalhaftes auf seinem Geschlecht. Der aus blinder Eifersucht an seinem Verwalter begangene Mord läßt ihn nicht zur Ruhe kommen, ohne darum eigentliche Reue auszulösen. Er sieht vielmehr zu, wie ein Unschuldiger einem Indizienbeweis zum Opfer fällt und im Kerker stirbt. Aber alle Versuche, ein neues Leben anzufangen, schlagen fehl. Schließlich wird er doch ein Opfer heimlicher Gewissensqualen und des ausbrechenden Wahnsinns (der in seiner Familie erblich gewesen!). Die angewandte Psychologie ist also eine wesentlich naturwissenschaftlich-physiologisch bedingte. Tiefere psychologische Einsichten liegen aber der Zeichnung der Gestalt der ehemaligen Geliebten Agrippina, der Frau des ermordeten Verwalters, zugrunde, die ungerufen, treu wie ein Hund, als leid- und trauererfüllte Pflegerin des Marchese in seinen letzten Tagen auftritt: die poetischeste Gestalt des Romans. Ebenso aber auch der Zeichnung des Charakters der Gattin des Marchese, seiner entsagungsbereiten heimlichen Jugendliebe, deren Gefühle aus beleidigtem Frauenstolz in Haß umschlagen.

Neben Verga und Capuana gehört Federico De Roberto (von einer sizilianischen Mutter 1866 in Neapel geboren, gest. in Catania 1927), der mit ihnen befreundet und wie der zweite auch Kritiker (für den Corriere della sera) war, zu den Hauptvertretern des italienischen Naturalismus. Schon seine ersten Novellen und Romane (von denen „Documenti umani", 1888, und „Processi verbali", 1890, sehr bezeichnende Titel tragen) verraten den Einfluß des französischen realistischen und psychologischen Romans („Illusione", 1891, den der Flaubertschen Mme Bovary) und wählen als Umwelt das Provinzleben namentlich Siziliens. Als Vorbilder des großen Romans I Vicerè (1894) sind deutlich der Rougon-Macquart-Zyklus und der Mastro don Gesualdo zu erkennen. Als Gegenstand kann man daher die „histoire naturelle et sociale" des alten spanischen, nach Sizilien verpflanzten Geschlechts der Uzeda in der Zeitspanne von 1855/82, von den letzten Jahren der Bourbonenherrschaft bis in die politischen und sozialen Krisenjahre nach der erfolgten nationalen Einigung bezeichnen. Drei Generationen treten auf, dazwischen aber bieten sich Gelegenheiten zu Rückblicken auf ältere und älteste Familiengeschichte. Es war einer der leitenden Gedanken des Verfassers, die Beharrung der Familieneigenschaften in der Vererbung und im Wandel der Zeiten aufzuzeigen, die Betätigung der ererbten Machtinstinkte und die Befriedigung des alten Familienhochmutes im Umsturz der alten Ordnung und der Anpassung an neue Zeiten in Szene zu setzen. Mithin mußte die Charakterzeichnung sich bemühen zu zeigen, welche besonderen und individuellen Formen die alten Familieneigenheiten annehmen konnten: sie ist dabei der Gefahr einer gewissen Schematisierung nicht entgangen. Darin liegt eine der künstlerischen Schwächen des Romans. Bestimmte individuelle Züge sind jeweils festgehalten und durch stehende Redewendungen und Gebärden der Personen unterstrichen worden; aber die naturalistische Gesinnung des Autors und seine Berücksichtigung der Vererbungslehre haben die künstlerische Menschengestaltung beeinträchtigt. Die menschlich sympathischer Züge fast völlig beraubten Personen lassen eine wirkliche Anteilnahme des Lesers nicht aufkommen. So ist die Familiengeschichte der Uzeda eine Satire und Tragikomödie, von welcher Seite man sie auch betrachtet. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des in Sizilien nachwirkenden Hispanismus. Der skeptische Autor hat eine geringe Meinung vom Charakter der Menschen. Im Spiegel der Romanhandlung erscheint die Zeitgeschichte. Der Haß des klerikal-reaktionären, bourbonisch-legitimistisch gesinnten Hochadels stemmt sich gegen das siegreiche liberale Piemont und die nationale Einigung Italiens. Die Psychologie der Massen, der Volksbewegungen und Revolutionen wird beleuchtet, deren Unzufriedenheit infolge der wirtschaftlichen


Digitized by Google

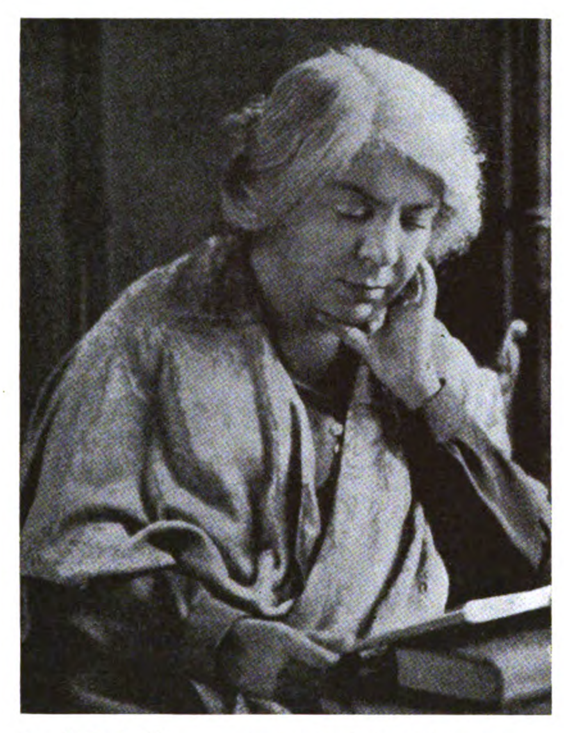
und finanziellen Bedrängnisse in den Jahren nach der Einigung geschildert. Die Ironie des Dichters trifft das Mönchstum: hier äußert sich die scharf antiklerikale Tendenz des neuen Italiens. Nicht weniger scharf ist die mittelbare Kritik der Geschäftspatrioten und Geschäftspolitiker, wie überhaupt der schon in den Anfängen entarteten parlamentarischen Demokratie. Im ganzen ein großartiges Zeitgemälde aus einer pessimistischen Weltschau. Zugleich äußert sich darin und in der Familiengeschichte das Weltgefühl De Robertos: sein Erfülltsein von dem Gedanken des Ewigen im Veränderlichen. Seine Stilmittel berühren sich mit denen Vergas, doch spielt der Autorenbericht eine sehr viel größere Rolle und in engstem Zusammenhange damit die „erlebte Rede", die ihm vor allem ein Mittel der Beleuchtung von der Seite her und der Ironisierung ist.



8. Matilde Serao.
(Aus Pan, 1. 12. 1935.)

Geprägt durch ein empfindsames und mütterliches Herz stellt sich der Verismus im Werke der Matilde Serao (geb. zu Patras von einer griechischen Mutter und einem neapolitanischen Vater am 26. Februar 1856, gest. in Neapel am 25. Juli 1927, Abb. 8) dar, die, selbst journalistisch tätig, mit dem Journalisten und Schriftsteller Edoardo Scarfoglio verheiratet war. In ihren besten Novellen und Romanen ist das Gefühlsmäßige die eigentliche Triebkraft ihrer Phantasieerlebnisse. Diesem sentimentalen Verismus und dem ihr vertrauten neapolitanischen Leben der verschiedensten Schichten gehören bereits ihre frühesten, zuerst in Zeitungen veröffentlichten Novellen und Skizzen an. Dazu gesellte sich dann, ebenfalls ihrem persönlichen Erlebnis- und Beobachtungsbereich entsprungen, die wirklichkeitsnahe Schilderung des journalistischen und politischen Lebens und Treibens in Rom (La conquista di Roma, 1885; Vita e avventure di Riccardo Joanna, 1885/6). Im Laufe der Jahre aber machten sich in ihren Schriften mehr und mehr praktisch-menschenfreundliche und später erbaulich-religiöse Absichten geltend, wodurch das unmittelbar Dichterische beeinträchtigt werden mußte. Beispiele der ersteren Richtung bieten die Skizzen und Anekdoten aus den Neapeler Elendsvierteln (Il ventre di Napoli, 1884), der letzteren aber allerlei Schriften, Reiseschilderungen (Nel paese di Gesù, 1898) und auch Romane (Suor Giovanna della Croce, 1901). In der Absicht, sich über den heimatlich verwurzelten Verismus zu erheben, schrieb sie nach zeitgenössischen Vorbildern (Bourget u. a.) in der großen Welt spielende psychologische Romane (Addio amore, 1890; Il castigo, 1894; La ballerina, 1899) und Novellen (Gli amanti, 1894; Le amanti, 1894) u. a. Die eigentliche Dichterin offenbart sich in der liebevollen Beobachtung und lebensnahen Schilderung einer vertrauten Umwelt und ihrer Menschen, all der typischen Gestalten des neapolitanischen Lebens: der Geldverleiherin, der Zauberin, die die Liebestränklein braut, des verkrüppelten Schuhputzers, der Vertreter der Camorra mit ihren Bräuchen und einem feststehenden Ehrenkodex, der verarmten Adligen usw. Vor allem ist es die Problematik des weiblichen Lebensschicksals, die sie immer wieder in typischen Gestalten verkörpert. Diese ihre Welt und die Eigenart ihrer Kunst lernt man aus den Erzählungen der Sammlung All 'erta, sentinella (1889) kennen. Schauplatz dieser ersten Erzählung ist die Insel Nisida mit ihrem Zuchthaus und seiner Atmosphäre, die wie ein Alpdruck auf dem Leben der kleinen Familie des Gefängnisdirektors Gigli lastet. Was die Verfasserin beschäftigt hat, ist die psychologische Problematik der Sträflinge, das Menschliche, das sich auch in der Verbrecherseele findet. Terno secco: das Motiv des Lottospieles, das im Leben der Neapolitaner eine so große Rolle spielt, erfährt eine Wendung vom Tragikomischen ins Sentimentale. Die arme Sprachlehrerin hatte ihre letzte Lira der Tochter für Schulzwecke geben müssen und daher die gewinnbringenden Nummern selbst nicht setzen können. Nun schwebt sie wegen des vermeintlichen Gewinnes auch noch in Gefahr, ihre Wohnung und die treue Dienerin zu verlieren. O Giovannino o la morte ist die Geschichte einer enttäuschten jungen Liebe, die einzige, die im Sinne der älteren Novellentechnik eine dramatische Zuspitzung bringt (das Mädchen überrascht den Bräutigam mit der Stiefmutter und stürzt sich in den Brunnen). Am aufschlußreichsten für die Kunst der Serao im guten wie im schlechten Sinne ist der von ihr selbst und von manchen Kritikern für ihr Meisterwerk gehaltene Roman Il paese di Cuccagna (Schlaraffenland, 1891), wo sich ihre verschiedenen Tendenzen überschneiden und bis zu einem gewissen Grade verschmelzen, ohne freilich ein organisches Kunstwerk zu erzeugen. Das Leitmotiv und die treibende Kraft ist die Leidenschaft des neapolitanischen Volkes für das Lottospiel, sein Begehren nach mühe- und arbeitslosem Gewinn und Reichtum. Vor allem will die Verfasserin die demoralisierende Wirkung dieser Leiden-

Digitized by Google



9. G. Deledda. (Aus V. Junk, Die Nobelpreisträger.)

schaft auf sämtliche Volksschichten aufzeigen und den Staat als den moralisch Verantwortlichen an den Pranger stellen. Es ist also ein Tendenzroman, woraus sich seine künstlerischen Schwächen erklären, vor allem die Überspannung des Leitmotivs als nahezu ausschließlicher Triebkraft der Handlungen der Personen. Die Dichterin richtet einen Hintergrund des Geheimnisvollen und geradezu Schicksalhaften auf (dessen, was in ihrem Sinne das „Mystische" im neapolitanischen Volkscharakter ausmachen soll), verbindet damit aber einen stark sentimentalen Zug. Künstlerisch liegt auch hier ihre Stärke in der Umweltschilderung (ein Kabinettstück z. B. Kap. II: Die Taufe im Hause des Zuckerbäckers Cesare Fragalà!), in der Entrollung der Typik des neapolitanischen Lebens, nicht in der Charakterzeichnung. Durch und mit seiner Hauptleidenschaft äußert sich der Aberglaube jenes Volkes, seine Einfalt und seine natürliche Schlauheit in inniger Verschmelzung mit katholischer Gläubigkeit und einer irdischmenschlichen Form von Religiosität. Die Erzählertechnik der Serao ist konservativer als die der anderen Veristen, sie inszeniert weniger, bedient sich in stärkerem Maße des Autorenberichts und ausführlicher, wortreicher Schilderungen. Die gefühlsmäßige Eindringlichkeit ihres Stiles äußert sich vielfach in Häufungen und Wiederholungen gleichartiger Satzglieder. Es ist ein Stil, dem das Streben nach Unpersönlichkeit fernliegt.

Mit seinen veristischen Novellen und Dramen und als Schilderer derselben Umwelt wie die Serao wäre an dieser Stelle auch Salvatore Di Giacomo zu nennen, der jedoch in einem anderen Zusammenhange Berücksichtigung finden soll. Ähnliches gilt von R. Fucini als Verfasser der Veglie di Neri, dem D'Annunzio der Novelle della Pescara, dem Novellisten Pirandello und noch manchen anderen, deren Werk wenigstens zum Teil dem Verismus angehört. Im Grunde ist der Verismus ja nicht ausgestorben und hat ebenso wie die Heimatdichtung, und in engster Verbindung mit ihr, seine Vertreter auch noch unter der jüngsten Literatur. Hier aber sei noch das Werk einer Dichterin besprochen, das in einem gewissen Sinne ein Gegenstück zu dem der Serao, zugleich aber auch einen Gegensatz und etwas durchaus Persönliches und Neues darstellt, einer Dichterin, die bereits einer jüngeren, noch lebenden Generation angehört.

Grazia Deledda (geb. am 27. September 1875 zu Nuoro in Sardinien; vgl. Abb. 9), verh. Madesani, bekundete ihre Lust am Fabulieren schon früh in Romanen und Erzählungen aus ihrer Heimat (Fior di Sardegna 1892, Racconti sardi 1892, Anime oneste 1895). Den ersten durchschlagenden Erfolg verschaffte ihr der Roman Elias Portolu (1903) mit dem später bei ihr immer wiederkehrenden Thema von Schuld und Sühne. Von der stattlichen Zahl der nun folgenden Romane seien nur einige der bedeutendsten unserer Betrachtung zugrunde gelegt. Im Jahre 1926 erhielt sie den Nobelpreis.

L'èdera (Epheu, 1904): der Titel bezeichnet sinnbildhaft Wesen und Schicksal der Heldin Annesa, die aus Ergebenheit für Paulu Decherchi, in dessen Familie sie als Ziehtochter und Magd lebt, zur Mörderin an dem alten, geizigen Verwandten Ziu Zua wird, dessen Ersparnisse ihre verschuldeten Wohltäter retten könnten. Die ihr vom „Schicksal auferlegte" Tat büßt sie mit ihrem und Paulus Lebensglück. Ihre wahre Buße aber, ihr Werk der Barmherzigkeit beginnt mit der Heimkehr nach den harten Jahren in der Fremde mit dem Tage, an dem sie den Namen Decherchi tragen wird: „Der Epheu wird sich wieder um den Baum winden und ihn erbarmend mit seinen Blättern bedecken. Erbarmend, denn der alte Stamm ist nunmehr tot." Die Charaktere, namentlich der beiden Hauptpersonen, treten nur in scharfen Umrissen hervor: in dem, was zugleich ihr Schicksal ist. Sie werden hineingestellt in eine lebendige Schilderung sardischer Sitten und Bräuche. Die Handlung besitzt dramatische Spannung und Aufbau (Bühnenbearbeitung im Verein mit C. Antona-Traversi, 1912). — La via del male (1906) ist die Bahn des Verbrechens, auf die der jugendlich-kraftstrotzende Knecht Pietro Benu durch die betrogene Leidenschaft zur jungen Herrin, durch deren Spiel

Digitized by Google

mit dem Feuer, getrieben wird. Er tötet Marias Gatten. Die Tat bleibt unaufgeklärt. Als aber Maria nach Jahren Pietro doch geheiratet hat, erfährt sie in den Flitterwochen sein Geheimnis. Von Marias Seelenkonflikten zeigt die Verfasserin nur den Ausblick auf den künftigen Weg der Sühne. Auch dieser Roman der Sinnesleidenschaft spielt sich auf dem Hintergrunde farbiger Schilderungen der Natur und des Lebens der sardischen Bauern ab, einer Idylle, die eine Wendung ins Tragische erfährt. Die Seelenschilderung bleibt im Bereich des allgemein Menschlichen. — Psychologisch sehr fein gezeichnet ist in Deleddas bester Novelle, Il ritorno del figlio (1919), das durch den Verlust des einzigen Sohnes im Leid erstarrte Mutterherz, wie es sich dem elternlos aufgefundenen Knäblein allmählich eröffnet und dieses damit in die Rolle des verlorenen Sohnes hineinzuwachsen sich anschickt. Die Tragödie der Mutterliebe, aus echt weiblichem, aber zum Unterschiede von der Serao unsentimentalem Herzen geschaut, wendet sich hier zur Idylle. — In dem Roman La madre (1920) sehen wir die Dichterin auf der Höhe ihrer Kunst: in dem Zeitraum von etwa 36 Stunden drängt sich die Handlung zusammen, entrollt sich eine menschliche Tragödie, das Liebesdrama eines katholischen Priesters, zugleich das Drama seiner Mutter, die wie ein Schutzengel über ihn wacht und seine Rettung gleichsam mit ihrem Leben bezahlt. Wie immer zeichnet die Deledda auch hier Menschen von starker Leidenschaft, unkomplizierte Menschen mit einer aus dem Blute wirkenden Sinnlichkeit. Sie wirft die Problematik und menschliche Tragik des Priesterberufs auf, ohne eine Lösung zu zeigen. — Il segreto dell'uomo solitario (1921): der Roman eines dem Leben scheinbar Abgestorbenen, eines Mannes, der aus dem Leid und den Enttäuschungen seines früheren Lebens (von dem erst gegen Schluß der Schleier gehoben wird) in die Einsamkeit, in ein naturnahes Dasein geflüchtet ist. Ein Leitgedanke der Dichterin war die Wiedererweckung Cristianos zum Leben mit seinen Freuden und Leiden. Warum ihn dann die Frau, die ihm neuerlich Lebensinhalt bedeuten könnte, im Stiche läßt, ob sie die Probe nicht bestanden, da sie sein früheres Leben fürchtet, oder aus beleidigtem Frauenstolz, da er sie nicht genommen wie die triebhaft-sinnlichere Bäuerin Ghiana, das bleibt in Schwebe. Wie fast alle anderen findet auch dieser Roman keinen wirklichen Abschluß, sondern weist in die Zukunft: das Leben nimmt seinen Verlauf. Was die Dichterin schafft, ist organisches Leben ohne Absicht, Zweck oder Problematik, ist reine Kunst, reines Phantasiegebilde als Abbild ihrer Art, das Leben zu schauen. Darin besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Menschen und ihrer Umwelt, namentlich der sie umgebenden Natur. In dem Weltgefühl der Deledda, in magischen Vorstellungen, die in der Seele des primitiven, naturverbundenen sardischen Volkes tief verwurzelt sind, ist der Parallelismus zwischen den Vorgängen der inneren und äußeren Welt begründet, aus dem ihre dichterischen Gleichnisse und Sinnbilder erwachsen. Gleichnisse biblischer Art an spannenden Stellen verleihen dem Stil etwas Getragenes, Feierlich-Erwartungsvolles. Die dichterische Welt der Deledda ist von ihrem Herzschlag erfüllt, ihre Menschen erleben das Leben und die sie umgebende Welt lyrisch-gefühlsmäßig, zugleich aber auch mit allen Sinnen. Die Naturschilderung ist darum (namentlich in den Vergleichen und Bildern) eine vermenschlichende. Es liegt etwas Antik-Heidnisches oder doch Urwüchsig-Echtes in diesem sinnlichen Erleben der Welt, das ihrem Lebensgefühl das besondere Gepräge gibt. Daher die Vorliebe für die Idylle und sinnliche Wachträume in der Natur, die durch besondere Leitwörter („senso di serena voluttà, velo di sogno, l'impressione . . . di sciogliersi nell'infinito" u. dgl.) gekennzeichnet werden. Bei aller Feinheit gelegentlicher psychologischer Einzelbeobachtungen hat diese Dichterin keine sehr differenzierten, individuellen Charaktere gezeichnet. Hinter ihren Gestalten aber steht sie selbst als Vollblutmensch mit tief metaphysischem Gefühl, erfüllt von dem „mistero della vita", natur- und erdverbunden: daher der hohe Grad von Wirklichkeitsgehalt und der lyrische Unterton ihrer Dichtung. Auch die Deledda schildert in einem gewissen Maße aus dem Blickwinkel ihrer Personen, häufig mit impressionistischen Mitteln, aber all das bleibt in den Autorenbericht eingebettet, führt nicht zur Auflösung des eigentlichen Erzählerstiles zugunsten eines dramatisch-inszenierenden. Sie weiß alle technischen Mittel in ein richtiges Verhältnis zu bringen, auch Mittel der Spannung an geeigneten Stellen einzusetzen: es ist die klassische Form der geborenen Erzählerin.

IV. AUSSERHALB DES VERISMUS.

(Die letzten Manzonianer; Realisten und Humoristen, Cantoni, Fogazzaro u. a.)

Außerhalb des Verismus im engeren Sinne der gekennzeichneten Kunsttheorie und der naturalistischen Weltanschauung stehend finden wir eine Reihe von Vertretern der Erzählungsliteratur, sei es durch Anlagen und Weltanschauung oder durch ihre literarischen Voraussetzungen. Vor allem sind hier die späten Manzonianer und Nachzügler der Romantik zu nennen.


Digitized by Google

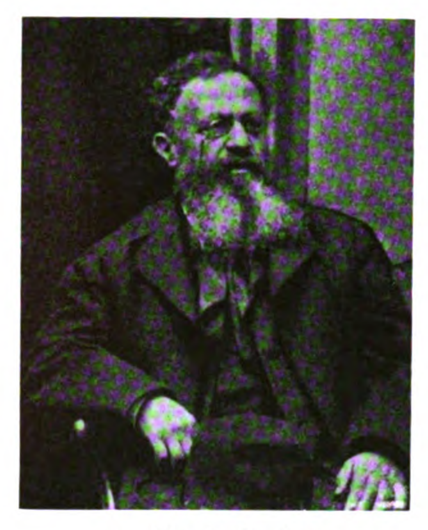
Der Ligurer Anton Giulio Barrili (1836/1908), Journalist, garibaldinischer Freiheitskämpfer und zuletzt Literaturprofessor in Genua, war zu seiner Zeit mit seinen zahllosen Romanen in exotischen und sonstigen romantischen Einkleidungen ein viel gelesener Unterhaltungsschriftsteller, dem aber das eigentliche dichterische Erlebnis fehlte. — Noch viel erfolgreicher, ja der erfolgreichste italienische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts überhaupt, war sein Landsmann Edmondo De Amicis (1846/1908). Auch er war kein Dichter, sondern ein Schriftsteller mit lehrhaft-erzieherischen Absichten, die bereits in seinen „Skizzen aus dem Militärleben" (1868) in den Vordergrund traten. Zu der praktischen Eingebung gesellte sich hier die Rührseligkeit als Mittel. Und schon hier finden wir die Keime der späteren sozialistischen Ideologien. Außer Reisebeschreibungen, die in romantischer Art nach Lokalfarbe streben, psychologischen Studien (Gli amici, 1884) und verschiedenen anderen Schriften, hat er namentlich Bücher aus dem Schulleben veröffentlicht: darunter als berühmtestes, in alle Sprachen der Welt übersetztes Cuore (libro per i ragazzi, 1886), die Schilderung der Ereignisse eines Schuljahres. Als Moralist und durch seine Sprachtheorie des strengsten Toskanismus (L'idioma gentile, 1905) war De Amicis Manzonianer. — Als ein Vertreter des Manzonismus im bürgerlichen Roman, obwohl auch er dem Kreise der Mailänder Scapigliatura angehört hatte, kann auch der Sarde Salvatore Farina (1846/1918) angesehen werden, seinerzeit viel, und zwar namentlich in Deutschland gelesen, heute vergessen. Eine gemütvolle Veranlagung und ein idyllisches Lebensgefühl finden ihren Ausdruck in einer etwas weitläufigen, empfindsamen, anmutig-scherzhaften Darstellungsweise. Hinter dem Scherz und der gutmütigen Selbstironie Farinas verbirgt sich aber Selbstzufriedenheit, sein angeblicher „Humor", der an Dickens zu erinnern schien, erweist sich als Manier, der scheinbare Lyrismus als Sentimentalität. In dem Kampfe zwischen Verismus und Idealismus betonte Farina, seine eigenen Wege gehen zu wollen. — Von hohem Idealismus getragen, ohne deshalb der Beobachtung der Wirklichkeit zu entraten, war das Werk Neeras (= Anna Radius Zuccari, 1846/1918), der mit feiner psychologischer Einfühlung begabten Darstellerin von Frauenschicksalen. Einer ihrer ersten Romane, Addio (1877), hat eine Art „Princesse de Clèves" zur Heldin, deren Ringen um die Bewahrung der Tugend jedoch dramatischer wird durch eine verzehrende Sinnesleidenschaft, die sie in ihrer Ehe nicht gekannt. Es ist eine Icherzählung als Bekenntnis einer leidenschaftlichen Frauenseele, von einem starken Strom Lyrismus erfüllt: es war ungefähr die Zeit, in der Verga seine Storia di una capinera veröffentlicht hatte. — Als den „letzten Manzonianer" pflegt die Kritik Emilio De Marchi (1851/1901) aus Mailand (wie Neera) zu bezeichnen. Er hat in seiner Weltanschauung, in seiner Haltung als Moralist und in politischen Dingen, in seinem zurückhaltenden Wesen etwas von dem bewunderten Vorbilde, stand aber auch unter dem Einflusse Fogazzaros und französischer Naturalisten. Hinter seinem „Humor" stand eine schmerzliche Lebenserfahrung und Schau der Welt. Seine Romantetralogie (Demetrio Pianelli 1890, Arabella 1892, Giacomo l'idealista 1897 und Col fuoco non si scherza 1901) könnte man daher auch mit dem Obertitel der „Besiegten der Leidenschaft" oder dem Titel des letzten Romans versehen. — Einer der meistgelesenen Schriftsteller der ersten Jahrzehnte des geeinten Italiens als Verfasser von Romanen und Dramen mit treuer Wiedergabe der bürgerlichen, industriellen und adligen Umwelt Mailands und anderer lombardischer Städte war Girolamo Rovetta (1851/1910). Seine Gestalten, angefangen von jener Frau, die ihr Lebensglück und, ihrer unwürdigen Tochter zuliebe, auch den äußeren Schein ihrer Frauenehre opfert (Mater dolorosa, 1882), über die Welt der Industrieritter der Baraonda (1894) bis zu dem hochstaplerischen Scheingelehrten und Conférencier des Idolo (1898), sind wesentlich Typen einer pessimistisch gesehenen Welt, die den Eindruck des Mechanischen macht. Das ganze Werk aber stellt eine Art kulturhistorischer Bestandsaufnahme der Zeit dar. — Ziemlich unbeachtet blieb inmitten der naturalistischen Strömungen der Zeit Edoardo Calandra aus Turin (1852/1911), der Verfasser historischer Romane und Novellen aus dem mit verklärender, idealisierender Liebe betrachteten mittelalterlichen Piemont in schlichter Darstellung (La bufera, 1891).

Eine Sonderstellung durch sein galliges, menschenfeindliches, sonderbares Wesen, durch seine verneinende Kritik sowohl als durch das Groteske, Absonderliche seiner Motive wie seines Stiles nimmt Vittorio Imbriani aus Neapel (1840/85), dortselbst Professor für deutsche und italienische Literatur, ein. Politisch spielte er sich als Vorkämpfer monarchischer Reaktion mit einem Hymnus auf den Galgen als Regierungsinstrument auf. Als Kritiker ein Schüler De Sanctis' und Hegelianer, aber auch Anhänger der „historischen Schule", hat er sich namentlich mit seinen „Fame usurpate" (1877, 2. Aufl. 1888) als Henker zeitgenössischer und anderer Dichter betätigt, da er mit besonderem Instinkt das Undichterische und Hinfällige aufzudecken wußte. Das Hängen auch als Erzählungsmotiv (Mastr'Impicca, 1874) weist geradezu auf eine sadistische Zwangsvorstellung Imbrianis. Auch andere Erzählungen offenbaren groteske Motive


Digitized by Google

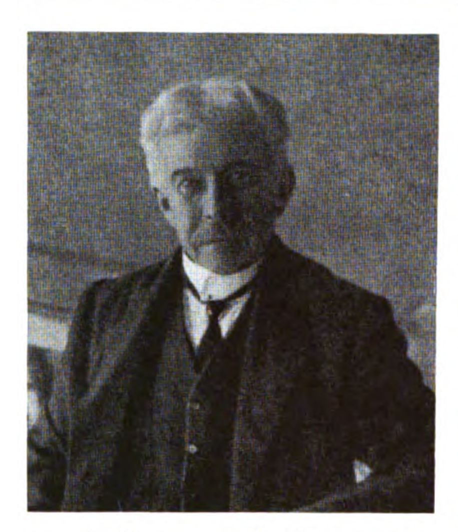
(Per questo Cristo mi feci turco, 1883) oder eine frauenfeindliche Einstellung, wie seine Gedichte. Gewaltsam und unnatürlich ist auch sein Stil: Offenbar hat die Krankheit, die sein Leben verkürzte, ihre Schatten weit vorausgeworfen.

Ein eigenartiger, nach innen und der Analyse des eigenen Ichs zugewandter Dichter war Carlo Dossi (Alberto Pisani Dossi, 1849/1910) aus Zenevedro (Pavia), als „Humorist" ein Nacheiferer Rovanis und besonders Jean Pauls, der aus der Rück- und Innenschau die Eindrücke und Erlebnisse früherer Jahre, der Kindheit (Vita di Alberto Pisani, 1870) usw. wiedererweckt, und dies in einer besonderen Sprache und einem eigenen, manchmal preziösen Stil. — Außerhalb des Verismus wie Dossi, dem er auch sonst durch einige entscheidende Züge verwandt war, stand Alberto Cantoni (Abb. 10), einer der hauptsächlichsten Vertreter des „Humors" in der modernen italienischen Literatur. Geboren in Pomponesco (Mantua) am 16. November 1841, gest. in Mantua am 11. April 1904, stand Cantoni im Leben immer etwas abseits als scheuer und stiller Beobachter seiner selbst und der Mitwelt, so wie er einen seiner Helden in der Novelle L'altalena delle simpatie (1893) sich charakterisieren läßt: „Mit dem Fernrohr beständig auf sich selbst gerichtet und ganz besonders auf die Beziehungen, die er zu den andern haben mag." Pirandello erklärt in einer Einleitung zu Cantonis nachgelassenem Roman L'illustrissimo (N. Ant. 116, 1905) den Humor als eine Erscheinung der Entdoppelung, die darin bestünde, daß der Humorist im Augenblick der Phantasieschöpfung, bzw. in einer Art zweiten Phase, seinen Motiven und Personen mit verstandesmäßiger Kritik, mit ironisch-wohlwollender Stellungnahme gegenübertrete. Diese Haltung ist freilich näher der romantischen Ironie verwandt als dem, was man in der deutschen Literatur unter „Humor" versteht. Der moderne italienische Humor scheint ganz allgemein seinen Ursprung in der Selbst- und der damit verbundenen Menschenbeobachtung zu haben. Dazu stimmen die theoretisch-kritischen Neigungen Cantonis, der auch ein Buch über „Humour classico e moderno" (1899) geschrieben hat, worin er die beiden Formen des Humors in symbolischen Gestalten verkörperte. Er legte auch sonst seinen Büchern gern einen allgemeineren Sinn und seinen Gestalten eine symbolische Bedeutung zugrunde (vgl. Pietro e Paola, con seguito di bei tipi, novella critica, 1897), ohne die letzteren darum der dichterischen Anschaulichkeit zu entkleiden. Die Kunst Cantonis besteht insbesondere in der Beobachtung nach dem Leben, in der Charakterisierung der Menschen durch symbolische und Ausdrucksgebärden, durch das Physiognomische. Diese Gaben bekundete er besonders in seinen beiden Hauptwerken, in den Memoiren eines Königs (Un re umorista, 1891), der seiner eigenen Rolle und Aufgabe als kritischer Beobachter gegenübersteht, und vor allem in dem nachgelassenen Roman L'illustrissimo, an dem er über zwanzig Jahre gefeilt hatte. Auch diesem ist eine allgemeine Idee, ein soziales Problem zugrunde gelegt, der sogenannte „assenteismo", der Mangel eines persönlichen Verhältnisses zwischen den lombardischen Großgrundbesitzern und ihren Bauern oder Halbpächtern. Dieses Motiv verbindet sich mit einer Art „Entdoppelung" in der Hauptperson. Der junge Graf Galeazzo von Belgirate ist nämlich ein beschaulicher Zauderer im Leben und in der Liebe, wie es der Dichter selbst gewesen: nachdem ihm ein erstes Mal die schöne Base Maria entgangen, schwärmt er noch die Witwe platonisch an und würde dies bis ans Ende seiner Tage so halten, wenn sie nicht die Entscheidung herbeiführte und ihm dabei als eine Art Prüfung und Bewährung und zugleich im Sinne jenes allgemeinen Problems auferlegte, einige Zeit als Taglöhner verkleidet bei seinen eigenen Bauern zu arbeiten. So lebt der Held fünf Tage lang das Leben der Bauern und bleibt dabei doch außenstehender Beobachter: darin spiegelt sich etwas von der gesamten Lebenshaltung des Autors, der seine ganze Kunst in der Zeichnung bäuerlicher Lebensverhältnisse und Charaktere entfalten kann und allem Menschlichen gegenüber eine skeptisch-relativistische Anschauung verrät. Der Erzähler greift nicht nur persönlich ein, seine kritisch-ironische, subjektiv-überlegene Haltung stellt einen Gegensatz zum Unpersönlichkeitsideal der Veristen dar. Aber auch aus den Mitteln der älteren romantischen Erzählertechnik bzw. aus einer Art Hörbericht heraus weiß er zu inszenieren und lebhaftes Miterleben des Lesers zu erzielen. Aus der mehr oder minder wohlwollenden Ironisierung der Personen, aus den komischen Situationen und aus dem schalkhaften Ton des Autorenberichts kommt die humoristische Färbung der Erzählung.



10. Alberto Cantoni.
(Aus N. Antol., 16. 3. 1905.)

Digitized by Google



11. A. Fogazzaro als Verfasser des „Santo". (Aus Programma, Mondadori.)

Eine humoristische Seite hat auch die Erzählungskunst Antonio Fogazzaros (Abb. 11), der sich in seiner „Liquidazione, lettera al direttore d'un giornale" (1885) in ironischer Weise mit dem Naturalismus, dem „document humain" usw. auseinandersetzte und damit zugleich ein romantisch-idealistisches Bekenntnis ablegte. In Vicenza am 25. März 1842 geboren, starb Fogazzaro in seiner Vaterstadt am 7. März 1911 nach einem äußerlich ruhigen, fast ganz der schriftstellerischen Tätigkeit gewidmeten Leben, das er, abgesehen von Auslandsreisen (namentlich in Deutschland), in seinen Villen in der Nähe von Vicenza oder in der Valsolda an den Gestaden des Luganer Sees (Tafel 3, 1) verbrachte. Im Jahre 1874 erschien seine romantische Verserzählung Miranda, 1876 ein Bändchen, Valsolda betitelt, mit episch-lyrischen, romanzenähnlichen und kleinen volksliedmäßigen, zur Vertonung bestimmten Gedichten aus einer idyllischen kleinen Welt.

Deutlicher sind die Möglichkeiten und die Grenzen seiner Kunst, sowie wesentliche Züge des Menschen Fogazzaro, in seinem ersten Roman, Malombra (1881), zu erkennen. Die Wahl des Motivs der Wiederverkörperung der Seele einer Ahne in der psychopathischen Marina verrät Fogazzaros Interesse für die Welt des Übersinnlichen und okkulte Scheinwissenschaften. Während der Charakter dieser seltsamen Heldin aus dem Halbdunkel des Geheimnisvollen und des Wahnsinns kaum heraustritt, wirkt ihr Gegenspieler, Corrado Silla, lebenswahrer, weil in ihm der Dichter Züge seiner selbst dargestellt hat, und zwar vor allem die „unheilvollen Widersprüche", „das heftige Widerspiel zwischen Geist und Sinnen". Der innere Zwiespalt Sillas spiegelt sich in seinem Verhältnis zu zwei gegensätzlichen Frauengestalten, in dem sinnlichen Begehren für die flackerige Marina und in der idealen Liebe für die tief religiöse Deutsche Edith, die dem Schwachen und Haltlosen, „fürs Leben Ungeeigneten" hätte Halt geben können. Sein Erleben der Liebe wird von den aus irrationalen Tiefen drängenden Vorstellungen des Übersinnlichen und Religiösen (versinnbildlicht in Leitwörtern wie „mistero, arcano, occulto" usw.) und vom Sündenbewußtsein überschattet. Die Sinnlichkeit Sillas hat einen mystischen und zugleich neurasthenischen Zug, da ihm Eros niemals Erfüllung und Befreiung, sondern nur Reiz und Qual sein kann (seine geheime Sehnsucht ist „essere follemente amato . . . con lo squisito condimento di tutte le eleganze e della colpa"!). So ersteht das Problem der „Sublimierung", das in den späteren Romanen Fogazzaros wiederkehrt und schließlich in den „Santo" einmündet („amore . . . forse capace di altre sublimi trasformazioni"). Die „trübe Poesie der Sinne" und die den Helden bedrängenden Schreckgebilde („fantasmi paurosi") spiegeln sich in den Naturvorgängen, die dadurch symbolisch, vorbedeutend für das menschliche Geschehen werden. Der Aufbau des Romans ist unorganisch und effekthascherisch durch die melodramatischen Mittel der Spannung und die theatralischen Kapitelschlüsse. Eine besondere Gabe des Erzählers liegt aber in der realistisch-humoristischen Schau der Umwelt und der Nebenfiguren, die durch viele kleine, gut beobachtete Züge, durch typische Gebärden und ihre mundartliche Rede charakterisiert und auch ironisiert werden. Im romantischen Wesen Fogazzaros war seine Vorliebe für das Irrationale der nordischen, namentlich der deutschen Seele, der deutschen Sprache und Literatur begründet, die ihn gern Deutsche als handelnde Personen einführen, deutsche Worte, Sätze, ja Liedtexte einlegen, gewissen deutschen Worten, wie Liebe, weh, fühlen, sehnen, „einen geheimnisvollen, tiefen Klang" zuschreiben ließen. Einer seiner Romane, „Il mistero del poeta" (1888) spielt darum zum großen Teile in Deutschland.

Der zweite Roman, Daniele Cortis (1885), behandelt in dem Verhältnis zwischen Elena und Daniele, das bis an die äußersten Grenzen geht und darin seinen Reiz und seine Steigerung findet, aber mit dem Siege der „Tugend" endet, ebenfalls das Thema der Sublimierung, und zwar auf dem Hintergrunde des politischen Lebens des neuen Königreiches. — Der lyrisch-musikalische Anteil der Eingebung Fogazzaros offenbart sich deutlich in den zwischen die Erzählungen der Sammlung Fedele ed altri racconti (1887) eingeschalteten „Intermezzi" nach musikalischen Themen und in der Vorrede, während die ersteren an sich recht unbedeutend sind.

Dort aber, wo der Dichter seinen gequälten Erotismus und das Problem der Sublimierung auszuschalten und seine inneren Widersprüche in davon unabhängiger Weise zu gestalten vermochte, dort hat er ein

Digitized by Google

organisches und bleibendes Kunstwerk geschaffen: Piccolo mondo antico (Kleinwelt der Väter, 1896, vgl. Tafel 3, 2). Schauplatz ist die Valsolda (Tafel 3, 1) in der Zeitspanne zwischen 1849 und 1859 während des letzten drückenden Jahrzehntes der österreichischen Fremdherrschaft in der Lombardei. Hinter den Kulissen bereitet sich der vorletzte Akt im Drama des italienischen Freiheitskampfes vor. Darnach scheiden sich die Personen in die zwei Gruppen der italienischen Patrioten und der „austriacanti". Der Held, der junge Edelmann Franco Maironi, und seine Braut und spätere Frau Luisa stehen mit ihren Freunden auf seiten der „Patrioten", während sich um Francos Großmutter, die alte Marchesa Maironi, die Beamten, Spitzel und Schergen der österreichischen Herrschaft scharen. Die Eheschließung Francos wider den Willen der Großmutter führt zu seiner Enterbung. Die Existenz eines Dokuments, das die Alte ihrerseits als Erbschleicherin entlarven könnte, ist der Punkt, an dem die innere Handlung, der Charaktergegensatz zwischen den Ehegatten, der sich schon in der Frage der mehr oder minder religiösen Erziehung ihres Kindes andeutete, zum Konflikt auswächst. Luisa versteht die Haltung ihres Gatten nicht nur in diesem Punkte nicht mehr. Sie, die Intellektuellere und Willensstärkere mit dem ethischen Imperativ, tadelt an dem musikalisch-gefühlsmäßig Begabten, Intuitiveren, Weicheren, die Untätigkeit und den Mangel an Mannhaftigkeit. Die Ungläubige oder Zweiflerin steht dem sicher in seinen katholischen Überlieferungen Lebenden gegenüber. Während der Abwesenheit des Gatten ergreift Luisa die Gelegenheit einer Auseinandersetzung mit der Marchesa, da sie sich als Vollstreckerin der irdischen Gerechtigkeit fühlt. Zur selben Zeit (ein Fingerzeig Gottes) ertrinkt ihr Töchterchen im See! Ihr Leben gehört von nun an nur noch ihrem Schmerze. Erst das kurze Wiedersehen am Vorabend des Krieges gegen Österreich bringt die seelische Entspannung und die Wiedervereinigung der beiderseits geläuterten Gatten auf einer höheren Warte des Lebens: im Ausblick auf neue Mutterschaft und einen neuen Lebensinhalt für Luisa, in dem auf Befreiung des Vaterlandes und die Morgenröte einer neuen Zeit für alle Italiener. Als edelste Verkörperung des „Piccolo mondo antico" scheidet zur selben Zeit der Zio Piero aus dem Leben. Ein besonderer Vorzug des Romans liegt in der Charakterzeichnung, in der Entwicklung und Herausstellung des Seelenkonflikts der beiden Hauptgestalten und in der Art, wie er in die menschliche und landschaftliche Umwelt und in das Zeitgeschehen hineingestellt ist. Manche Züge seines Wesens hat der Autor in dem künstlerisch begabten, aber auch willensschwachen Franco Maironi vereinigt. Seine intellektuellen Zweifel aber hat er auf Luisa übertragen. Was sich zwischen den beiden Gatten abspielt, sind daher wahrscheinlich innere Konflikte des Dichters selbst. In dem Charakter Luisas scheint er nicht nur eigene Anwandlungen verkörpert zu haben, sondern auch seine Berührung mit dem nordischen Protestantismus: alles Tendenzen, die in seinen Modernismus einmünden werden. Luisa macht fast den Eindruck eines deutschen Frauencharakters: sie kämpft ihrem in katholischen Überlieferungen ruhenden Gatten gegenüber um die Freiheit des Gewissens. Es ist nicht zu verkennen, daß ihr Charakter mit Sympathie gezeichnet ist: um so aufschlußreicher für das Seelenleben des Dichters, daß gerade sie, die „starke Frau", durch den Tod ihres Kindes völlig gebeugt wird. Fogazzaro hat seine Gestalten als Dichter geschaut, nicht konstruiert, und weiß sie von Anfang an in ihren wesentlichen Zügen so zu charakterisieren, daß alle ihre folgenden Handlungen, ihr Verhalten und ihre Worte, dem Leser als natürliche Folge ihres Wesens erscheinen, von ihm geradezu erwartet werden. Durch ihr Äußeres, durch ihre Redeweise, ihre Stimme, selbst ihr Schweigen oder eine Gebärde, charakterisieren sich die Personen oder sagen Seelisches aus. Die Mundart spielt dabei eine besondere Rolle, und zwar vor allem in der Redeweise der realistisch-humoristisch gezeichneten Nebenfiguren, der Frauen aus dem Volke, der Landgeistlichen, Finanzer und auch der „Honoratioren", gewisser Typen also und unvergeßlicher Gestalten dieser Kleinwelt, wie z. B. des Sior Giacomo Puttini, der mit seinem Venezianisch inmitten der Lombarden wie aus einem Lustspiel Goldonis entsprungen wirkt. Die Gebärde als Ausdruck und Symbol eines inneren Geschehens kann zu schicksalhafter Bedeutung erhoben werden (z. B. der Zio Piero: ... allargò le braccia, povero vecchio, come un crocifisso, e disse con voce triste ma tranquilla: „Destituito"). Vorgänge der Außenwelt sieht der Dichter in Parallele, in geheimem Zusammenhange mit menschlichen Vorgängen: daraus erwächst seine besondere Symbolik. Sie hängt mit Fogazzaros Naturverbundenheit und Naturbeseelung zusammen. Zum einen Teil ist dieser Zusammenhang ein irrationaler, in der Tiefe der Dichterseele gegebener, zum anderen ein scheinbar mehr an der Oberfläche liegender, ästhetischer, der Gelegenheit zu Wortspielen schafft. Zu derartig gleichnishaft-symbolischen Kapitelüberschriften gehört z. B. II/1 „Pescatori": das Fischen wird zu einer sinnbildlichen Tätigkeit getreuer österreichischer Untertanen im „Piccolo mondo antico" erhoben, der Kork der Angler aber, von unsichtbaren Kräften bewegt, zum Sinnbild dessen, was an Geheimnisvollem im Wesen jener Kleinwelt liegt. Ein anderes Mal bezeichnet „bisbigli" das Raunen der Dinge, der Natur, der Menschen als eine Art Leitmotiv, als geheimnisvolle Stimme der Vorsehung, die das irdische


Digitized by Google

Geschehen begleitet oder vorhersagt. Der Titel des Romans selbst, der wiederholt im Text gestreift wird, ist leitmotivisch, symbolisch in dem charakterisierten Sinne gemeint: er umreißt den Rahmen und zugleich den Sinn des Geschehens, das Hinauswachsen zweier Charaktere über diesen Rahmen in gegenseitiger Auseinandersetzung und zugleich das bevorstehende Aufgehen jener Kleinwelt in einem neuen Italien. In glücklichster Weise hat der Rahmen, die erlebte Landschaft und ihre humorvoll betrachteten Menschen, der zeitgeschichtliche Hintergrund mit seinen patriotischen Strömungen und zugleich auch die Satire auf die Fremdherrschaft den Aufbau beeinflußt und die sonst aus dem Lebensgefühl Fogazzaros wirkenden Gegensätze und Spannungen gedämpft. Der Dichter hat hier durch die Einschmelzung aller romantischen Spannungen seines Wesens in einer klassischen Form und ausgeglichenen Erzählertechnik ein reines Kunstwerk geschaffen, wie es ihm nie vorher und nie nachher beschieden war.

Als Fortsetzung und als zweiter Teil einer Tetralogie erschien im Jahre 1900 der Roman Piccolo mondo moderno, dessen Held, Piero Maironi, der Sohn Francos und Luisas ist. Der Titel bezieht sich auf das auch hier zum Teil humoristisch gesehene politische und soziale Leben in einer Provinzstadt (Vicenza) des geeinigten Italiens, auf die Kämpfe zwischen der klerikalen und der konstitutionellen, d. h. liberalen Partei, hinter denen bereits der Sozialismus sein Haupt erhebt. Piero ist ein zwiespältiger, unentschiedener Charakter, der von Kindheit an zwischen Sinnlichkeit und Religiosität (bzw. Sündenbewußtsein) schwankte. Kämpfe und Nöte der Entwicklungsjahre wirken in dem Manne weiter, ein ungesunder Zustand. In seinem Streben nach Sublimierung durch Askese und Selbstzüchtigung verraten sich schmerzsüchtige Regungen. Ein so veranlagter Mensch, in der Ehe mit der geisteskranken Gattin unbefriedigt, wird zum Spielball der sinnlichen Leidenschaft für eine sinnlich kalte, elegante Frau von Welt, Jeanne Dessalle, einer Leidenschaft, die sich an den von ihr entgegengesetzten und seinen eigenen Hemmungen immer von neuem entzündet und steigert. Aus dem Zwiespalt zwischen dem religiösen Zwang, den er sich auferlegt, und der unterdrückten Sinnlichkeit brechen Pieros religiöse Zweifel hervor. Gerade er aber, der sich im letzten Augenblick Jeanne entzieht und nach dem verklärten Ende seiner Gattin für die Welt verschwindet, ist vom Dichter zum Helden des dritten Romans der Folge, als „Heiliger" ausersehen worden. Seine Rolle aber wird schon im vorneherein von dem Irrenhausdirektor charakterisiert: „Ich will nicht sagen, daß er ein Neurastheniker sei, aber kurz und gut . . . er ist ein ausgesprochen nervöser Mensch . . . Sie werden mir sagen, daß auch die Heiligen dergleichen taten . . . aber glauben Sie, daß es heute noch Heilige gibt? Daran zweifle ich! Heute gibt es dafür Hysterie und religiöse Manie." Damit aber hat der Autor über dieses und das folgende Buch selber das Urteil gesprochen.

In dem berühmten Thesenroman Il Santo (1905) hat Fogazzaro seinen Helden, den sonderbaren „Heiligen" Benedetto, zu einem Vorkämpfer des Modernismus gemacht, all der Bestrebungen, die Lehre der katholischen Kirche mit dem modernen Denken und namentlich auch der naturwissenschaftlichen Entwicklungstheorie zu versöhnen und sie zugleich aus allen politischen und weltlichen Bestrebungen und Bindungen heraus zu evangelischer Reinheit und Einfachheit zurückzuführen. Es waren Bestrebungen, die in Italien an den liberalen Katholizismus der Romantik und seine Philosophen, Rosmini und Gioberti, anknüpfen konnten, zu Beginn des neuen Jahrhunderts aber ihre Vertreter auch in Deutschland und namentlich Frankreich (den Abbé Loisy) gefunden hatten. In der Haltung Fogazzaros aber sehen wir vor allem den Ausdruck seines zwiespältigen, schwankenden Geistes, der zwischen freieren, moderneren Anschauungen und wissenschaftlichen Überzeugungen und der kirchlichen Rechtgläubigkeit seiner Familienüberlieferung keine Entscheidung zu treffen wußte und daher den Weg des Kompromisses zu beschreiten suchte. Diese Zwiespältigkeit äußert sich in der Gestalt des „Heiligen" selbst, dessen Sublimierung dadurch nicht völlig glaubhaft erscheint, daß der lockende Schatten der Jeanne Dessalle, aus dem Dunkel auftauchend, nicht nur über die Bühne der Ereignisse, sondern auch durch seine Erinnerungen huscht. So bleibt das Buch in jeder Hinsicht ein Zwitterding, das nicht nur der Verurteilung durch die Kirche, sondern auch der durch die ästhetische Kritik verfallen mußte.

Der letzte Band der Tetralogie, Leila (1910), sollte unter anderem die Antwort des Dichters auf die kirchliche Verdammung des „Santo" enthalten, an den es in sehr äußerlicher und unorganischer Form anknüpft. Der Streit um das Andenken des „Santo" und die Auseinandersetzungen über den Modernismus ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman, dessen Held, Massimo Alberti, als Jünger Benedettos gilt. Die Antwort Fogazzaros war aber weder eine Auflehnung gegen die kirchliche Autorität, noch ein Widerruf, und mußte daher ebenfalls der kirchlichen Verurteilung unterliegen. Der Held spiegelt auch hier die Unschlüssigkeit und Unentschiedenheit des Dichters selbst wider, der ihn u. a. folgende, wie es scheint durch eine Stelle aus der „Rivolta ideale" Orianis (S. 258, s. unten S. 40) eingegebene Äußerung tun läßt: „La


Digitized by Google

Chiesa uscì dalla Sinagoga che le vive misera accanto, un quid superiore uscirà dal Cattolicismo." Sein Fortschrittsglaube und seine kritische Einstellung hätten Fogazzaro zum Protestantismus führen müssen, der in diesem Buche in der sympathisch gezeichneten Gestalt des verfolgten Bibelverkäufers Carnesecca auftritt, — wenn er aus den alten Überlieferungen seiner Familie und den sonstigen Hemmungen seines Wesens herausgefunden hätte. Lebendig ist in dem polemischen Teile des Buches nur die ironisch-satirische Zeichnung gewisser pharisäischer Priester (der Wirklichkeit nachgebildet wie andere Personen Fogazzaros), denen der Dichter die Verdammung des „Santo" verdanken zu müssen glaubte. Eigentliche Romanhandlung aber ist die Überwindung der durch einen falschen Stolz aufgerichteten Hemmungen in zwei liebenden jungen Menschen, wobei in Leila wiederum ein seltsamer, „geheimnisvoller" weiblicher Charakter, ein überempfindlicher, nervöser, gehemmter Mensch gezeichnet wird. Was Fogazzaro hier und bei anderen Personen betätigt, ist die Psychologie des Unbewußten bzw. der ins Unbewußte verdrängten Triebe. In keinem anderen Roman wird der indirekte Ausdruck des Seelischen, verborgener oder verdrängter Gefühle, mit solcher Beharrlichkeit verwendet. Ihm dienen Gebärden, unwillkürliche und Reflexbewegungen, Blicke, der Ton der Stimme. Ja, das Schweigen selbst ist der Ausdruck starker seelischer Bewegungen, die sich nicht in Worte fassen lassen oder wollen. Eine besondere Rolle spielt die Musik als Ausdruck der Personen. Ein angeschlagenes musikalisches Motiv kann etwas Vorbedeutungsvolles, Schicksalhaftes haben. Wir finden den sinnbildhaften Zusammenhang zwischen außenweltlichem und menschlichem Geschehen wie im „Piccolo mondo antico". So ist auch dieser Roman sehr wesentlich auf innere Handlung, seelisches Erleben der Personen und eingehende Seelenschilderung gestellt. Die lyrisch-musikalische Natur des Dichters offenbart sich hier besonders deutlich. Sie drückt sich auch in der Naturbeseelung aus. So hat dies Alterswerk poetische Seiten, die die Tendenz und die undichterischen Stellen zeitweilig vergessen machen.

V. DIE DRAMATISCHE LITERATUR. DIE MUNDARTBÜHNE.

Jedem Betrachter des italienischen Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt ein weitgehender Mangel an Eigenart und Schöpferkraft auf. An anderen Literaturen gemessen, ist die italienische im Drama seit langem verhältnismäßig unfruchtbar gewesen. Soweit im 19. Jahrhundert nicht die bodenständige Überlieferung und die Vorbilder Goldonis, Alfieris und Manzonis in Geltung waren, machte sich der übermächtige Einfluß des französischen Theaters, später auch der Ibsens geltend. Die besondere italienische Eigenart offenbart sich eher in der mundartlichen Bühnendichtung, die stets irgendwie von der alten Stegreifkomödie abhängig ist. Erst in jüngster Zeit hat das italienische Drama, und zwar durch Pirandello, Weltgeltung erlangt.

Die romantische Auffassung von der moralischen Zweckbestimmung der Bühne hielt die italienischen Dramatiker noch lange in ihrem Banne. So schrieb Paolo Ferrari (1822/89) aus Modena seine Dramen im Dienste einer konventionellen, bürgerlichen Moral des gesunden Menschenverstandes, mochte er historische Stoffe (in denen er z. B. Goldoni und Parini auftreten ließ) oder volkstümliche Motive und Gestalten (Baltromeo calzolaro, 1847, in der Mundart von Massa, wo er Rechtsanwalt gewesen; La medseina d'onna ragazza amalèda, 1859, in der heimischen modenesischen Mundart; beide später ins Italienische übertragen) oder unter dem Einflusse Dumas' und Augiers soziale Thesen behandeln. Den Gefahren der Einseitigkeit und Übertreibung, die das Tendenzdrama in sich trägt, ist auch Ferrari nicht ganz entgangen. — Weniger auffällig ist die moralisierende Tendenz und stärker dafür das psychologische Interesse in den Lustspielen des Neapolitaners Achille Torelli (1841/1922), von denen I mariti 1867 einen starken Bühnenerfolg erzielte (der bürgerliche Gatte, der sich durch sein taktvolles Auftreten allmählich das Herz seiner adeligen Frau erobert). — Felice Cavallotti (1842/98), aus venezianischer Familie in Mailand geboren, ein Mitkämpfer Garibaldis, später Redner, Abgeordneter und Führer der republikanischen Partei, genannt der „Barde der Demokratie", war seiner ganzen täterischen Veranlagung entsprechend Anhänger einer Kunst im Dienste der Moral (und auch der Politik), und daher sind auch seine Dramen praktischer, d. h. im wesentlichen undichterischer Eingebung entsprungen. Seine Stoffe, der Geschichte der Italiener oder anderer Völker (namentlich auch der Griechen) entnommen, dienten der Einkleidung moderner Ideen und Probleme (der Idee der nationalen Freiheit und Selbstbestimmung, des Antiklerikalismus usw.). Im Drama waren ihm Schiller und V. Hugo, in seiner politischen Lyrik aber Berchet, Manzoni und Prati bewunderte Vorbilder. Den Zeitgenossen galt er, nach dem Ausspruch Carduccis, als „der letzte Romantiker". Den aufkommenden Verismus hat er in der Person Stecchettis u. a. in satirischen Gedichten bekämpft (Anticaglie, 1878).


Digitized by Google

Zum Verismus bekannte sich dagegen ausdrücklich im Vorworte seines Nerone (1871) der römische Dramatiker Pietro Cossa (1830/81), nachdem er in seinen früheren Dramen unter dem Einflusse Alfieris gestanden. Dichterische Wahrscheinlichkeit erreichte sein historischer Verismus freilich nur in der genannten Tragödie in der Zeichnung der Titel- und einiger Nebenfiguren. — Der erfolgreichste Bühnenschriftsteller im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war der Piemontese Giuseppe Giacosa (1847/1906), der alle literarischen Moden seiner Zeit, von der Romantik über den Verismus zum Ibsenschen Problemdrama mitmachte. Den ersten durchschlagenden Erfolg brachte ihm seine einaktige romantisch-sentimentale Legende „Una partita a scacchi" (Eine Schachpartie, 1871) in Martellianerversen, die, aus dem altfranzösischen Epos Huon de Bordeaux schöpfend, ein konventionelles, verklärtes Mittelalter auf die Bühne brachte und in Liebhaberaufführungen durch ganz Italien lief. Der melodramatische Stil seiner historischen Dramen wich mehr und mehr einem veristischen. Der Schritt zum Verismus im bürgerlichen Drama erscheint vollzogen mit einem Ehebruchsdrama in Tristi amori (1888). Auf dieser Entwicklungslinie liegen dann noch Come le foglie (1900) und Il più forte (1905), während I diritti dell'anima (1894) bereits den Einfluß der Ibsenschen Problemdramen verrät. Giacosa war ein Schriftsteller ohne starke Gefühlserlebnisse, aber mit klarem Verstand und unleugbarem bühnentechnischem Geschick begabt. Dieses und seine melodramatische Begabung betätigte er auch als Verfasser von Operntextbüchern im Verein mit Luigi Illica (Bohême, Tosca, Madame Butterfly u. a.). Giacosa hat mit Skizzen und Novellen aus seiner piemontesischen Bergheimat sein kulturhistorisches Interesse und eine wesentlich idyllische Veranlagung geoffenbart. — Der bedeutendste neuere Dramatiker vor Pirandello ist der Neapolitaner Roberto Bracco, geb. 1862, zugleich Verfasser von Novellen (der fünf Bände „Smorfie gaie e Smorfie tristi"), kritischer Schriften und mundartlicher Dichtung. Er fand seinen Weg, als er in seinen reiferen Stücken Ibsensche Problematik, das aus nordisch-protestantischem Geiste geborene tragische Bewußtsein der Verantwortung vor dem eigenen Gewissen auf heimatliche Umwelt und Menschen übertrug und selbständig weiterbildete. So entstand u. a. Maternità (1903), das in der Intrige wohl einige abgebrauchte Motive und Tricks verwendet, aber neue, aufrüttelnde Anschauungen auf die italienische Bühne brachte, indem es zeigen wollte, „daß die Vaterschaft ein Umstand ohne jegliche Bedeutung sei und es auf dieser Welt mit Hinblick auf die Kinder nur Mütter gebe". Die Heldin, Claudia di Montefranco, ist die Verkörperung der erhabenen Idee der Mutterschaft gegenüber ihrem unwürdigen Gatten. Sie muß darum zugrunde gehen, als ihr die Möglichkeit der Mutterschaft aus physiologischen Gründen genommen scheint, als daran der Sinn und die Aufgabe ihres Lebens zerschellt. Wir haben es hier, wenn nicht mit einer These, so doch mit der allgemein menschlichen Problematik des Schicksals und der Aufgabe der Frau als Mutter zu tun. Die Charakterzeichnung bleibt dabei wesentlich im Typischen. Auch in La piccola fonte (1905) macht sich Bracco zum Anwalt der Frau, die hier dem Egoismus, der Eitelkeit und Großmannssucht des eingebildeten Genies zum Opfer fällt. In dem Dichterling Stefano Baldi wollte der Autor eine Zeiterscheinung, den Egotismus und das Ästhetentum des Übermenschen treffen. Die Personen wirken etwas konstruiert. Die Leitgedanken des Stückes werden von ihnen (wie übrigens auch in „Maternità") an einigen Stellen selbst formuliert. Das bedeutendste Drama Braccos aber ist Il piccolo santo (1909 als Buchdrama entstanden, 1912 aufgeführt), die Liebestragödie eines katholischen Priesters, der bei seiner Gemeinde im Geruch der Wundertätigkeit steht. Das eigentliche Drama ist ganz ins Innere des Helden verlegt, so daß es keinen unmittelbaren Ausdruck in Worten und Handlungen, sondern nur (nach Maßgabe der szenischen Anweisungen) durch die Mimik der Darsteller erhält. Das Wesen des Helden Don Fiorenzo wird durch das ihm zunächst selbst Unbewußte seiner Gefühle sowie durch seine Verhaltenheit und Beherrschtheit gekennzeichnet. Auch dieses Drama ist sehr bühnenwirksam aufgebaut und auf die allmähliche Offenbarung des Konflikts eingestellt.

Die Mundartbühne hat in Italien eine sehr lange Überlieferung. Die Masken der Stegreifkomödie brachten seit langem die Mundarten der verschiedenen italienischen Landschaften in typischen Vertretern auf die Bühne. Zu den alten sind im 19. Jahrhundert neue Typen gekommen: der toskanische Stenterello, der mailändische Meneghino, der piemontesische Gianduja, der romagnolische Fagiolino, der römische Rugantino u. a. In allen diesen Masken sah und sieht das Volk der verschiedenen Landschaften sein karikiertes und zugleich idealisiertes Abbild. Noch Goldoni hatte diese Masken einzeln, vor allem in den Dienerrollen verwendet; heute fristen sie ihr Dasein im Marionettentheater. Das große Vorbild Goldonis wirkte vor allem in Venedig weiter, wo um 1850 die Truppen Luigi Duses und Giuseppe Giandolinis Mundartstücke spielten und 1870 Angelo Morolin eine eigene Truppe für die venezianische Mundartbühne gründete. In Piemont blühte in den fünfziger Jahren eine Mundartbühne unter der Leitung des Schauspielers Giovanni Toselli, der selbst Stücke schrieb. Den durchschlagendsten Erfolg aber erzielte dort ein Lustspiel von Vittorio

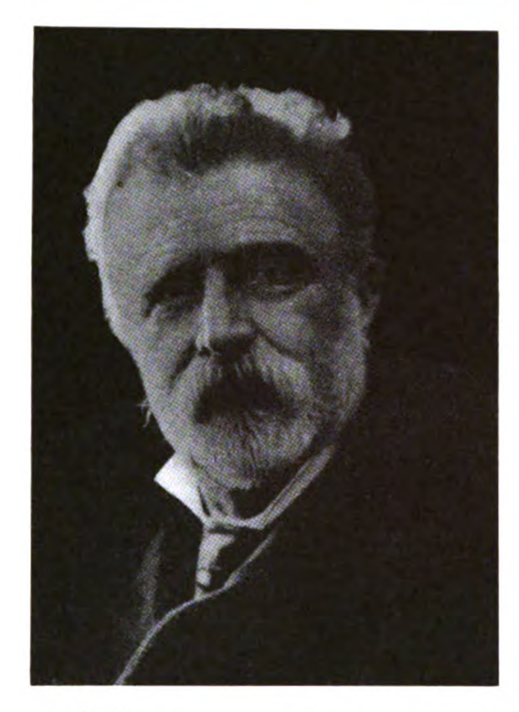

Digitized by Google

Bersezio (1828/1900), der bis dahin mit seinen sentimentalen romantischen Romanen und Lustspielen nach bekannten Vorbildern durchaus in den Bahnen alltäglicher Unterhaltungsliteratur geblieben war: Le miserie d' monssù Travet (1863). Die dichterische Wirkung beruht hier in der Offenbarung eines nur scheinbar oder nur zum Teil komischen Charakters, des Herrn Travetti, der geduldig jahrelang Zurücksetzungen durch die Gattin und im Amt erträgt, bis er sich plötzlich auflehnt, als durch einen Vorgesetzten die Ehre seiner Frau und damit die seine bedroht wird. Eine Auflehnung, die wie eine Läuterung oder Befreiung aus einer unerträglichen Spannung wirkt. — Bald darauf erlebte das venezianische Theater mit den Lustspielen Riccardo Selvaticos (1849/1901) und besonders Giacinto Gallinas (1852/97) einen besonderen Aufschwung. Gallina, der sich als Autodidakt an der Lektüre Goldonis geschult hatte, trat auch selbst als Schauspieler in der Truppe des Angelo und der Marianna Morolin auf, die seine Stücke spielten. Das Wesen seiner Lustspiele sei hier an einem der erfolgreichsten der früheren Schaffensperiode, I oci del cuor („Die Augen des Herzens") charakterisiert, das seine Erstaufführung 1879 in Triest, eine deutsche Uraufführung aber 1891 in Berlin erlebte und dabei durchfiel, da es hier des Reizes der venezianischen Mundart und der dadurch gesteigerten realistischen Wiedergabe einer bestimmten bürgerlichen Umwelt beraubt war. Aber auch dem Leser enthüllen sich die Schwächen des Stückes zufolge seiner auf Rührung und Situationskomik abzielenden verstandesmäßigen Eingebung. Die Personen sind Typen und Verkörperungen aller erdenklichen Tugenden, namentlich des Zartgefühls, der Bescheidenheit und Selbstaufopferung. Die Lustspiele Gallinas sind wesentlich bürgerliche Rührstücke, wo die Worte „commosso, commozione" u. dgl. namentlich in den szenischen Anweisungen eine große Rolle spielen. — Alle italienischen Landschaften haben ihren Beitrag zur Mundartbühne geleistet. In Neapel hat nicht nur Pasquale Altavilla († 1872) sein „Teatro comico napoletano" geschrieben, sondern haben auch Dichter wie Achille Torelli, Salvatore di Giacomo, Roberto Bracco, Ferdinando Russo Stücke in der Mundart verfaßt. Das sizilianische Theater wurde durch Verga und Capuana sowie die Schauspielkunst eines Angelo Musco bestimmt, für den auch Luigi Pirandello Stücke in der Mundart geschrieben hat. Ferner ist hier besonders Nino Martoglio (1870/1924) mit „L'aria del Continente" zu nennen, wo sizilianischer Volkscharakter und Umwelt dem Festland gegenübergestellt werden. — Auch Bologna hatte seit den fünfziger Jahren eine Reihe von Lustspieldichtern aufzuweisen, aber erst Alfredo Testoni hat 1878 mit „El tropp è tropp" ein wirkliches Lustspiel auf die Bühne gebracht. Bedeutender ist sein „Cardinale Lambertini" (1906), dessen gut gezeichnete Titelfigur mit dem offenen Blick für die Schäden der Kirche und der Zeit in einer Liebes- und Gesellschaftsintrige als Deus ex machina auftritt. Hier spricht freilich nur der Kardinal zum Teil bolognesisch. — Ein „Teatro Milanese", 1867 gegründet, brachte Stücke von Cletto Arrighi, Luigi Illica, Ferdinando Fontana und von dem Komiker Edoardo Ferravilla, der in der Figur des „Sur Panera" die Verkörperung des eitlen und pathetischen Mailänder Kleinbürgers auftreten ließ. Am fruchtbarsten war hier Carlo Bertolazzi (1871/1922), der die verschiedenen sozialen Schichten in ihrer Berührung zu schildern wußte. — Bemühungen um eine eigentliche toskanische bzw. florentinische Mundartbühne gelangen erst Augusto Novelli (1867/1927) nach einigen unbeachteten Versuchen mit „Acqua passata" (1908) und „Acqua cheta" (1908, das er in der Familie eines Florentiner Kutschers spielen läßt) durch Schilderung kleinbürgerlicher florentinischer Umwelt mit komischen Streiflichtern. — Was die Mundartbühne zu leisten vermochte, war vor allem die realistisch-humoristische Zeichnung der italienischen Landschaften in typischen und idealen Vertretern.

VI. DIE MUNDARTDICHTUNG AUSSERHALB DES DRAMAS.
(R. Fucini, S. Di Giacomo, F. Russo, Pascarella u. a.)

Italien ist seit Jahrhunderten das Land besonderer Arten literarischer Liebhabereien: des Sonetteschmiedens seit den Petrarkisten, der mundartlichen Gelegenheitsdichtung seit dem 17. Jahrhundert. Die mundartliche Form brachte aus ihrer Umwelt vor allem zwei ästhetische Wirkungsmöglichkeiten mit sich: Realismus und Komik (durch das Bewußtsein des Kontrastes zur literarischen Welt). Daher war die mundartliche Sonettedichtung seit jeher das Gebiet für Burleske, Parodie, Satire und Komik verschiedenster Art, für die Betätigung jener besonderen Art von Witz, wie sie u. a. die toskanische „arguzia" darstellt. Dieser burleskparodistischen Art, die Leute aus dem Volke auftreten und sich mit allerlei Verdrehungen und komischen Mißverständnissen über die verschiedensten, mehr oder minder ernsten Dinge äußern zu lassen, gehören die meisten mundartlichen Sonette Renato Fucinis (geb. 1843 zu Monterotondo di Pisa, gest. 1921 in Empoli, Abb. 12) an, der in wechselnden Berufen, als landwirtschaftlicher Ingenieur, wie später als Schul-


Digitized by Google



12. R. Fucini. (Aus N. Antol., 1. 1. 1926.)

inspektor, Gelegenheitsdichter im besten Sinne blieb. Seine unter dem Anagramm eines Neri Tanfucio 1872 veröffentlichten Cento sonetti in vernacolo pisano behandelten in der gekennzeichneten Weise Gegenwärtiges, die Nationalgarde, die politischen Ereignisse des Jahres 1870 u. dgl., oder ließen etwa eine „popolana" ihre Eindrücke von einer Theateraufführung schildern („Il dramma di jersera", ein ungemein beliebtes, bei Pascarella, Russo, Testoni u. a. wiederkehrendes Motiv). Das war und ist die Komik der Mundartdichtung, die in Italien stets bei ihrem Zuhörerkreis auf Erfolg rechnen kann. Darüber hinaus hat Fucini aber auch noch eine andere Saite, die des Mitgefühls mit tragischem Menschenschicksal und Leid, die pathetische und sentimentale Saite (Una disgraziata, La mòlte d'un bambino, La mamma mòlta u. a.). Schon in den Sonetten findet man den Veristen und Impressionisten der späteren Skizzen.

Aus den Beobachtungen auf seinen Wanderungen im Amte eines Schulinspektors sind seine Skizzensammlungen hervorgegangen (Le veglie di Neri, 1882, All' aria aperta, 1897, Nella campagna toscana, 1908 u. a.). Der Verismus dieser Skizzen besteht darin, daß uns der Autor durch eine lebhaft inszenierende Darstellung, durch Gespräche und durch die Redeweise seiner Personen, mitten in den Alltag seiner toskanischen Bauern versetzt, in eine Situation, die aus deren Blickwinkel beleuchtet wird. Als wichtigstes ästhetisches Mittel dienen in den sentimentalen wie in den komischen Motiven die Kontrastierungen. Dafür ist bereits seine erste Erzählung, „Il matto delle giuncaie", in vieler Hinsicht typisch. Es ist ein rührendes, tragisches Menschenschicksal, das durch doppelte Spiegelung zur Wirksamkeit gebracht wird, nämlich durch die Art, wie es der Held selbst, der ehemalige Galeerensträfling, der Totschläger aus betrogener Liebe, dem Erzähler berichtet, und durch den Eindruck, das Gefühl, das es in diesem auszulösen scheint. Da aber der Erzähler selbst unter dem Erlebnis der Landschaft steht, da der Zusammenhang der Personen mit der landschaftlichen Umwelt und die Beziehungen des Motivs zur Gegenwart immer wieder durch allerlei Unterbrechungen und Einwürfe ins Bewußtsein des Lesers gerückt werden, ergeben sich immer neue Spiegelungen und Kontrastierungen. Das in Wirklichkeit pathetische Motiv wirkt gerade durch die scheinbare Schlichtheit und Natürlichkeit der Darstellung und durch die Inszenierung der Umwelt. Freilich zeigt schon die nächste kleine Erzählung (Perla) diese Züge in ihrer Übertreibung und offenbart die Gefahren der Mischung des Sentimentalen mit dem Komischen und der gesuchten Kontrastierungen, die Gefahren, denen Fucini nicht immer entgangen ist. Durch seine sentimentale Seite war Fucini noch der späten Romantik verbunden, sein ursprünglicheres Wesen aber finden wir vielleicht in seinen Humoresken (z. B. Scampagnata), die freilich auch nicht frei von Übertreibungen in den Motiven und in den Einzelheiten sind. Ein besonderer Reiz liegt in der frischen Urwüchsigkeit der toskanischen Volkssprache.

Salvatore di Giacomo (1860/1934, Abb. 13), Bibliothekar an der Nationalbibliothek in Neapel, seit 1931 Mitglied der italienischen Akademie, bediente sich der heimischen neapolitanischen Mundart in einer etwas literarisch verfeinerten Form. Seine vielfältige Betätigung als Lyriker, Erzähler, Dramatiker, als Historiker und Journalist steht in einem inneren und organischen Zusammenhange. Einigen seiner Novellen hat er die Stoffe für mundartliche Bühnenstücke entnommen ('O mese Mariano und 'O voto), in seinen Gedichten dagegen z. T. richtige kleine Szenenbilder, ja kleine Tragödien umrissen. In seinen Novellen ist er Verist im Sinne Vergas durch seine Schau der Kleinwelt der Niedrigen und Gedrückten, der „Besiegten" des Lebens in den neapolitanischen Elendsvierteln, den schmutzigen und malerischen Hafengäßchen, der Welt der Dirnen, Verbrecher, Bettler, Krüppel, Trunkenbolde und Quacksalberinnen, jener Welt mit den primitiven, abergläubischen und doch so menschlichen Zügen, in die auch die Romane der Serao Einblick gewähren. Sein Interesse und sein Mitleid gilt dem Menschentum seiner Neapolitaner namentlich dort, wo es sich blutig und tragisch in seiner Leidenschaftlichkeit und Triebhaftigkeit entfaltet. Auch seine

Digitized by Google



13. Salvatore di Giacomo.
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia, II)

Gedichte umreißen Lebensschicksale in veristischen Bildern und kurzen Szenen (z. B. „Irma" das der berufsmäßigen Dirne, „Assunta" den Totschlag aus Eifersucht, „L'acciso" das Opfer des camorristischen Zweikampfes, das eine Frau beim Morgengrauen für einen Betrunkenen hält und mit Wasser übergießt, „Ncoppa 'a un montone 'e munnezza" das arme, verstoßene Hündchen, das auf einem Kehrrichthaufen endet, usw.). Die ganze Umwelt eines der schmutzigsten Hafenviertel wird in den Sonetten von „'O funneco verde" dramatisch inszeniert. Scharfe Schlaglichter fallen auf die Lebensweise und Lebensschicksale dieses armen, unwissenden, seinen Leidenschaften und der Camorra ausgelieferten Volkes. Di Giacomo zeichnet die Bilder, Szenen und Gestalten aus dem Leben der vom Schicksal Verstoßenen mit der Treue und Neugier des wissenschaftlichen Beobachters und des Berichterstatters, zugleich aber von tiefem Mitleid erfüllt, beeindruckbar und empfindsam, und mit der gestaltenden Phantasie des Dichters. In dem Veristen macht sich der idealistische, phantastische und sentimentale Romantiker geltend (vgl. die „Racconti fantastici" seiner ersten Zeit!). Phantastisch-märchenhaft endet das von Kehrreimen eines Chores begleitete Lied von „'On Àceno 'e fuoco", von dem buckligen Küchenjungen, der die schöne Tochter des Chefs begehrt und vor Liebesgram erlischt und nur ein Häufchen Asche auf dem Herd zurückläßt. Phantastisch das nächtlich-gespenstische Treiben der Schalmeien in der Christnacht in einer Höhle, in die das Mondlicht fällt, während die Dudelsackpfeifer schlafen: „Nuttata 'e Natale". Einen nicht minder starken Anteil hat das Gefühlsmäßige durch die Rolle, welche die Liebe in der Lyrik Di Giacomos spielt: die Liebe in ihren verschiedensten Schattierungen, vor allem aber innerhalb der Pole der Sinnesleidenschaft und der Sentimentalität, die das neapolitanische Volk kennzeichnen. Gleich die ersten drei Sonette der „Poesie" (nämlich „Nannina") zeichnen den neapolitanischen Frauentyp, der die Sinnesleidenschaft entflammt (mit schwarzen, träumerischen Augen voll Leidenschaft . . .):

Uocchie de suonno, nire, appassiunate,
ca de lu mele la ducezza avite,
pecchè, cu sti guardate ca facite,
vuie nu vrasiero mpietto m' appicciate? . . .

und die sentimentale Haltung und das Pathos des Anbeters (der sie zum letzten Male sehen will, um dann zu sterben):

Dui bell' uocchie nire
stanno ccà ncoppa e li vvoglio vedere
ll' urdema vota, e po' voglio murire!,

den aber wie ein kalter Strahl die Antwort trifft:

— Levateve da capo sti penziere —	— Jetzt schlagt Euch nur die Schrullen aus dem Kopf —
isso m' ha ditto —, ve ne putet' ire:	So sagt er mir —, Ihr könnt jetzt gehn:
st'uocchie nire mo so' de nu cucchiere.	Das Schwarzaug wandte sich dem Kutscher zu . . .

(demjenigen nämlich, der ihr das ebenso sentimentale Ständchen in Sonett 2 gebracht hatte!). So mischt sich in die Liebesszenen und Skizzen, soweit sie nicht tragisch ausgehen, die schalkhafte Ironie des Dichters (vgl. noch „'E trezze 'e Carulina", „Bongiorno Ro!" u. a.). Die ungetreue „Carmela" beispielsweise kehrt in die Arme ihres ersten Liebhabers zurück, wie wenn nichts gewesen wäre! Die schalkhaft getönten, sentimentalen Lieder Di Giacomos waren seinem neapolitanischen Volke aus der Seele gesungen und fanden, durch seine Freunde für das Fest von Piedigrotta in Musik gesetzt, Verbreitung über ganz Italien (A Marechiare, Luna nova u. a.).


Digitized by Google



14. Cesare Pascarella.
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia, II.)

Ferdinando Russo (1866/1927), der langjährige Schriftleiter des „Mezzogiorno", kann nur in einem gewissen Abstande von Di Giacomo genannt werden. Auch er gibt in seinen Sonetten veristische Momentaufnahmen aus dem Volksleben Neapels, zum Teil in lebhafter Wechselrede, aber aus wesentlich gedanklich-prosaischer und rednerischer Haltung, hinter der man den Zeitungsberichterstatter fühlt. Es fehlt an dichterischer Schau und Sinngebung. Darum wirken diese Szenen und Bilder bestenfalls als photographische Momentaufnahmen oder Hörberichte. Auch Russo zielt wie die meisten Dialektdichter auf die durch die Einkleidung und den Kontrast gegenüber der literarischen Welt geförderte komische Wirkung ab. Dies ist auch in den 48 Sonetten 'O cantastorie der Fall, wo der verschwundene Typus des Bänkelsängers wiedererweckt und mitsamt seinem Publikum inszeniert wird, ganz besonders aber in der Burleske 'N Paraviso (1891), der Schilderung eines Besuchs im Himmel, zu der ein von Russo mitgemachter Ballonaufstieg Veranlassung gegeben: es ist seine bekannteste und witzigste Dichtung.

Die römische Mundartdichtung besaß in Belli ein großes Vorbild in der jüngsten Vergangenheit. Wie dieser, versetzt uns auch Cesare Pascarella (geb. in Rom 1858, Mitglied der italienischen Akademie, vgl. Abb. 14) in seinen Sonetten mitten hinein in eine Situation, in der sich die Römer aus dem Trastevere durch ihre eigenen Reden in ihrer naiven und ursprünglichen Stellungnahme zu den verschiedensten Dingen und Begebenheiten zeichnen. Darin spricht sich die Welterfahrung der Leute aus dem Volke und eine nicht sehr tiefe, aber praktische Lebensweisheit aus. Auch hier lernt der Leser das römische Volk in typischen Vertretern kennen. Das Unheil und das Schlechte in der Welt erscheinen in dieser veristischen Schilderung zugleich ironisch-satirisch beleuchtet. In einem Kranz von 25 Sonetten, Villa Gloria (1886), hat Pascarella unter der begeisterten Zustimmung Carduccis den Weg eines epischen Dichters in der Mundart beschritten: es ist die schlichte, aber lebendige Darstellung des mißglückten Handstreichs der Brüder Cairoli auf Rom im Jahre 1866 aus dem Blickwinkel eines einfachen Trasteveriners, der daran teilgenommen: mit vielen „allora" und „mentre", in inszenierendem Präsens und direkter Rede. Die ästhetische Wirkung kommt aus dem Gegensatz zwischen dem „epischen" Stoff und der volkstümlichen, unsentimentalen Form. Ähnlich wirkt die größere Dichtung La scoperta dell' America (50 Sonette, 1894). Auch hier erzählt der Dichter nicht selbst, sondern läßt die Geschichte der Entdeckung Amerikas in einem Wirtshause im Trastevere von einem nacherzählen, der sie in der „Storia universale" gelesen: sie wird so dargestellt, wie sie sich wirklich in der Phantasie eines einfachen Römers, eines Dichters aus dem Volke, spiegeln könnte: mit allen menschlichen und poetischen, aber auch Zügen einer „unbeabsichtigten" Komik (die Entdecker treffen z. B. auf den ersten Indianer:

Se fermorno. Se fecero coraggio:	Sie hielten an. Und faßten auch schon Mut:
— A quell' omo! — je fecero, — chi sete?	— Halloh, Ihr dort! — so riefen sie, — wer seid Ihr? —
— Eh, — fece, chi ho da esse'? So' un servaggio.	— Wer soll ich sein? sagt er. Ich bin ein Wilder! —).

Freilich dient diese Dichtung dem Autor auch zum Ausdruck seiner Weltanschauung, seiner antiklerikalen Gesinnung als Römer, seiner moralischen Anschauungen, seiner Satire gegen die Europäer durch den Vergleich mit den Wilden usw. Sie klingt aus in dem stolzen Hinweis auf die Italiener als Entdecker und Erfinder (hätte Kolumbus die Hilfsmittel der modernen Seefahrt gekannt, so hätte er nicht bloß Amerika entdeckt: Ma quello ne scopriva 'na ventina!). Die ästhetische Situation der Dichtung wird am besten durch den Szenenwechsel in einem spannenden Augenblick beleuchtet, als eben die Entdeckung erfolgt ist: Wir befinden uns im Wirtshause in Trastevere, wo erzählt wird. Dadurch wird das Publikum in der römischen

Digitized by Google

Osteria jenem anderen, dem wirklichen Publikum der gebildeten Leser gegenübergestellt. Das heißt, das Phantasieerlebnis des Dichters und des Lesers erfolgt sozusagen in zwei Bewußtseinsschichten, zwischen denen eine gewisse Spannung besteht: in dem Erlebnisbereich des einfachen Römers, wohin das eigentlich „lyrische" Erlebnis verlegt wird, und jenem anderen, sich darüber intellektuell erhebenden, der das Bewußtsein des Komischen erzeugt. Darin liegt die Eigenart der Dichtung Pascarellas zum Unterschiede von anderer Mundartdichtung mit komischen Wirkungen: sie hat eine ernst gemeinte, lyrische Seite, die aber der anderen nicht entraten könnte. Es handelt sich hier um Humor als Ergebnis einer „Entdoppelung", die an Cantoni, Panzini u. a. erinnert.



15. Aldo Spallicci.

Trilussa (= Carlo Alberto Salustri, geb. 1873) bedient sich in seinen zahlreichen Gedichten der römischen Mundart nicht wie Belli und Pascarella in einer dichterischen, im Kerne lyrischen Weltschau, sondern als einer ästhetisch kontrastierenden und damit komisch wirkenden Einkleidung für seine praktischen und moralischen Ansichten, für seine gesellschaftliche, politische und allgemein menschliche Satire, für die Weltschau des witzigen Durchschnittsrömers. In seinen Versfabeln läßt er, eine Art mundartlicher La Fontaine, Tiere oder andere Typen bzw. Masken als Personifikationen abstrakter Ideen oder Allgemeinbegriffe („er gatto socialista, er gatto dipromatico, er cignale politico" u. a.) redend und handelnd auftreten. Es ist ein Spiel des Geistes eines nicht volkstümlich, sondern durchaus literarisch bestimmten Schriftstellers, der sich zweier parallel gerichteter literarischer Verfahren durch Verschmelzung zu ihrer Steigerung bedient.

In Venetien ist heute Berto Barbarani aus Verona (geb. 1873) der Hauptvertreter der Mundartdichtung durch anschauliche Umweltschilderungen seiner Heimatstadt, durch Gefühlstöne, namentlich des Mitleids mit den Armen und Gedrückten, und eine humoristische Weltschau. — In seiner Vaterstadt und deren Kulturbereich machte sich Alfredo Testoni (1859/1931) fast mehr noch als durch seine mundartlichen Lustspiele dadurch bekannt, daß er eine Type aus dem Bologneser Volk, die Trödlerin Sgnera Cattareina, nach verschiedenen Vorbildern karikierend gezeichnet, in verschiedenen Lebenslagen, als Garderobefrau, auf der Rompilgerfahrt, beim Besuche der Weltausstellung in Mailand, als Zimmervermieterin usw. auftreten ließ und sich so Gelegenheiten zur Charakter- und Situationskomik und zur Satire besonderer bolognesischer und allgemein menschlicher Umstände schuf. Zu diesen Sonettkränzen fügte er noch einige weitere mit der Type des bolognesischen Kutschers als Fremdenführer.

Der Dichter der romagnolischen Mundart ist Aldo Spallicci (1887 in Bertinoro geboren, Abb. 15), Kinderarzt zuerst in Forlì, jetzt Dozent an der Universitätskinderklinik in Mailand, Herausgeber literarisch-volkskundlicher Zeitschriften, an allem was die Heimatkunde der Romagna betrifft, hervorragend interessiert. Von diesem Interesse, von dem Erlebnis seiner Heimat, ist seine erd- und naturverbundene Lyrik bestimmt als liebevolle Schau der romagnolischen Landschaft, der belebten und unbelebten Natur, der Menschen mit ihrer Eigenart, mit ihrem Brauchtum, ihrer Anschauungs- und Denkweise. Wenn dieses Interesse auch eine fast wissenschaftliche Seite hat und seiner Dichtung manchmal einen gedanklichen Einschlag verleiht, so ist sie im ganzen doch von einem besonderen und lyrischen Lebensgefühl getragen. In inszenierender und impressionistischer Darstellung gibt Spallicci Augenblicksaufnahmen und kleine Stimmungsbilder romagnolischen Lebens. Er zeichnet vor allem die Bauern in ihrer wirklichkeitsnahen, erdgebundenen und genießerischen Art. Eine besondere Rolle spielt demnach die Schilderung der Idylle, der Verbundenheit von Mensch und Natur, wobei die letztere auch ihre fürsorgliche und gütige Seite entfaltet. Aus diesen Gedichten entsteht ein Gesamtbild vom Leben und der Eigenart eines Stammes, der, behaglich auf seiner Scholle sitzend, durchaus irdisch und praktisch eingestellt, zugleich aber beweglich, politisch interessiert und zum Aufruhr und Umsturz neigend, dem heutigen Italien nicht nur einen beträchtlichen und charakteristischen literarischen Beitrag, sondern auch den staatlichen Führer gestellt hat.

Die Betrachtungen dieses besonderen Kapitels der Heimatdichtung dürfen wir daher mit dem Hinweis auf die zu tiefst landschaftlich-heimatliche Verwurzelung und Bedingtheit aller lebendigen Kräfte Italiens beschließen.

Digitized by Google



16. G. Pascoli.
(Aus I poeti ital. del secolo XIX.)

VII. DIE LYRIK PASCOLIS.

Ein Romagnole, aber von der selteneren und weicheren Art eines Severino Ferrari, dem er eng befreundet gewesen, oder eines Marino Moretti, war Giovanni Pascoli (geboren zu San Mauro am 31. Dezember 1855, gestorben in Bologna am 16. April 1912, Abb. 16). Der Nachwelt ist er als Schüler und als Nachfolger Carduccis auf dem Lehrstuhl zu Bologna, namentlich aber als erfolgreichster italienischer Lyriker um die Jahrhundertwende (neben D'Annunzio) bekannt. Aber schon zu seinen Lebzeiten wurde die Lyrik Pascolis nicht nur bewundert, sondern auch heftig umstritten. Vor allem hat die Kritik B. Croces in der Critica (s. jetzt LNI. IV) großes Aufsehen erregt und auch Widerspruch erfahren, aber hauptsächlich dazu beigetragen, das Problem Pascoli richtig zu stellen. Croce erklärte vor der Lyrik Pascolis seine ,,perplessità", d. h. die Schwierigkeit einer endgültig zustimmenden oder ablehnenden Beurteilung.

Man geht in der Betrachtung dieser Lyrik am besten von der Auffassung aus, die der Dichter im Jahre 1903 in einer seiner Reden über den ,,poeta fanciullino" entwickelt hat, worin nicht so sehr das Ergebnis theoretischer Erwägungen als das Bewußtsein von seiner eigenen Dichternatur zu finden ist. Darnach wäre in jedem Dichter noch das Kind wirksam sowohl in der Beklemmung durch die Geheimnisse der Dunkelheit und Einsamkeit und den von ihnen erzeugten schreckhaften Vorstellungen (gleich den ,,assidui terrori" Leopardis in den ,,Ricordanze"), als auch in der Liebe zum Kleinen, Geringfügigen und Bescheidenen in der Welt, in der Liebe zur Idylle und in der franziskanischen Haltung allem Geschaffenen gegenüber. Und so sehr wurzelt tatsächlich der Dichter und Mensch Pascoli in den Kindheitseindrücken, daß er davon, namentlich aber von dem tragischen Ende seines am 10. August 1867 auf der Heimfahrt vom Jahrmarkte in Cesena ermordeten Vaters und dem dadurch über seine Familie gebrachten Leid und Kummer sein Leben lang nicht mehr loskam und daraus immer von neuem seine Totenpoesie schöpfte. Worunter als berühmtestes jenes Gedicht von der ,,Cavalla storna", der Graustute, die den entseelten Vater im Wagen zurückbringt und die dann, von der Mutter nach dem Namen des Mörders befragt, diesen wiehernd bestätigt. In diesen Kindheitserinnerungen enthüllt der Dichter sozusagen selbst den roten Faden seiner dichterischen Eingebung. Aus solchen Erinnerungen entstand zuerst bruchstückhaft der ,,Giorno dei morti" als Prolog seiner ersten größeren Gedichtsammlung, Myricae (1891, 7., endgültige Aufl. Livorno 1905). In diesem Bändchen steht bereits die Lyrik Pascolis in ihren wesentlichen Zügen fertig vor uns. Die Themen wurden dann in den Primi und Nuovi Poemetti (1897, 1909) und in den Canti di Castelvecchio (1903) zum großen Teil wiederaufgenommen, erweitert und weitergeführt, wobei man die Ausbildung einer Manier deutlich beobachten kann. Pascoli war sicherlich ein gefühlsbegabtes, zärtliches Kind mit erregbarer Phantasie und Vorstellungskraft, mit den Anlagen eines Dichters gewesen. Er vermochte später wohl die Erinnerungen und die phantastischen Vorstellungen, von denen die Sinneseindrücke des Knaben begleitet waren, wiederzuerwecken, aber nicht mehr sie in einer zweiten Eingebung lyrisch zu erleben: . . . Or tu, canto divino, / sceso con l'ombre nel mio cuor cadenti, / dove sei? . . . (Il maniero.) Aus solchen Wiedererweckungen von Eindrücken und Bildern hat Pascoli seine Manier entwickelt. So ist seine Lyrik wesentlich impressionistisch und hat ihre Wirkungsmöglichkeit in den von den Sinneseindrücken ausgelösten Stimmungen.

Aus Sinneseindrücken können gespenstische Schreckvorstellungen erstehen, welche die Phantasie des Dichters belauern (,,Scalpitio"):

Si sente un galoppo lontano	Ich hör' in der Ferne Galopp und es braust
(è la . . . ?),	(ist es der . . . ?),
Che viene, che corre nel piano	Und über die Ebene läuft es und saust.
Con tremula rapidità.	Wie schnell schwankt es hin und nun her!


Digitized by Google

Un piano deserto, infinito;
Tutto ampio, tutt'arido, eguale:
Qualche ombra d'uccello smarrito,
Che scivola simile a strale:

Non altro. Essi fuggono via
Da qualche remoto sfacelo;
Ma quale, ma dove egli sia,
Non sa nè la terra nè il cielo.

Si sente un galoppo lontano
Più forte,
Che viene, che corre nel piano:
La Morte! la Morte! la Morte!

Unendlich die Flur und verlassen,
Und immer gleich dürr sie und kahl.
Ein Vogel, verirrt, wirft den blassen,
Den Schatten als gleitenden Strahl.

Sonst nichts mehr. Nur Flucht sie bereiten,
Es droht die Gefahr von fern.
Wo ist sie? Wer mag dort reiten?
Das weiß weder Erde noch Stern.

Ich hör' in der Ferne Galopp und es braust.
Noch stärker nun braust es, o Gott!
Und über die Ebene läuft es und saust:
Der Tod, ach, der Tod, ach, der Tod!
(Übers. von Marlene Schürr-Brenscheidt.)

Impressionistische Inszenierung bereitet die Stimmung vor, schon der erste Vers malt rhythmisch den Gehörseindruck des Galoppierens (◡́◡◡́◡◡́◡ usw.), der letzte außerdem durch Laute und Wortwiederholung das gespenstische Hufklappern: eben darum aber, durch die Übertreibung der Mittel des Impressionismus, die das Übersinnliche, die grausige Vorstellung nicht bloß anzudeuten, sondern zu malen versuchen, entsteht der Eindruck eines schrillen Akkords. Wir finden Pascoli hier und anderswo auf dem Wege, das Eindrucksmäßige in den Bereich des Symbolischen zu erheben: (La „civetta": Stavano neri al lume della luna / gli erti cipressi, guglie di basalto, / quando tra l'ombre svolò rapida una / ombra dall'alto: . . .) der Kauz als Symbol des Todes, der „il nido / d'ogni vivente" (die Vogelnester in den Bäumen als Sinnbilder menschlichen Lebens) bedroht.

Sein Bestes konnte Pascoli auf dem Gebiete reiner Eindruckskunst und Stimmungsmalerei geben. Ein stilistisches Kabinettstück dieser Art stellt das Sonett „I puffini dell'Adriatico" (Die Sturmtaucher der Adria) dar:

Tra cielo e mare (un rigo di carmino
Recide intorno l'acque marezzate)
Parlano. È un alba cerula d'estate:
Non una randa in tutto quel turchino.

Pur voci reca il soffio del garbino
Con oziose e tremule risate.
Sono i puffini: su le mute ondate
Pende quel chiacchiericcio mattutino.

Sembra un vociare, per la calma, fioco,
Di marinai, ch'ad ora ad ora giunga
tra'l fievole sciacquio della risacca;

Quando, stagliate dentro l'oro e il fuoco,
Le paranzelle in una riga lunga
Dondolano sul mar liscio di lacca.

Hoch überm blauen Meer die Schreie schweben,
Am Horizont ein roter Streifen glüht.
Des Sommers Morgenrot im Osten blüht:
Kein Segel siehst du weiß im Blauen schweben.

Des Südwinds Hauch bringt Stimmen, Leben.
Ist es Gelächter, gar ein Morgenlied?
Sturmtaucher sind's. Und ihr Geplauder zieht
Zu stummen Wellen hin, die leise beben,

Wie Stimmgewirr von Schiffern, das die Stätte
Der großen Stille manchmal rauh durchdringt
Und das die schwache Brandung überklingt.

Du siehst auf goldnem Grund die Silhouette
Der langen Barkenreihe stehn, der schlanken,
Die auf dem glatten Meere leicht nur schwanken.
(Übers. von Marlene Schürr-Brenscheidt.)

Hier herrscht völlige Hingabe an die durch das Auge und das Ohr des Dichters erlebte Naturstimmung. Solche kleine Eindrucksbilder stehen namentlich in der Reihe "L'ultima passeggiata" (Myricae, vgl. z. B. „Arano"): darin äußert sich die Liebe des Dichters zum Kleinen in der Welt, sein idyllisches Lebensgefühl. Mit der Liebe zum Kleinen, mit seinem Impressionismus hängt aber auch die Bruchstück- und Skizzenhaftigkeit seiner Eingebung, der Mangel an innerer Einheit des lyrischen Erlebnisses, sein sogenannter „Fragmentismus" zusammen und die Vielspältigkeit der dadurch hinterlassenen Eindrücke. Den von ihm selbst empfundenen Mängeln seiner Lyrik wollte Pascoli durch die Rhetorik der Affekte, durch die Wahl rührender Motive, durch Sentimentalität entgegenwirken. Diese Rhetorik der Affekte verrät sich auch äußerlich in den häufigen Ausrufen und Anreden, durch die der Vers syntaktisch zerstückelt wird und darum abgerissen klingt, in Gedichten wie „Il rosicchiolo" (Ein Stückchen Brot):



Per te l'ha serbato, soltanto Per te, povero angiolo; ed eccolo, O pianto! Lo vedi? un rosicchiolo secco.	Für dich allein, mein armes Herz, Für dich hat sie gespart, Siehst du's? O Schmerz! Ein Stückchen Brot, wie hart!
Moriva sul letto di strame; Tu, bimbo, dormivi sicuro. Che pianto! che fame! Ma c'era un rosicchiolo duro.	Vom Strohbett holte sie der Tod. Du schliefst, mein Kind, so rein. O Hunger, Schmerz! Das Stückchen Brot War hart, ach, wie ein Stein!
Ma ella guardava lunghe ore, Guardava il suo bimbo, e morì, Di pianto, di fame, d'amore; E . . . guarda! Il rosicchiolo è qui.	Dich sah sie an, bevor im Tod Das Auge ward der Mutter trübe. Sie starb vor Hunger und vor Liebe; Und . . . schau! Hier ist das Stückchen Brot!

(Übers. von Marlene Schürr-Brenscheidt.)

Ebenso wirbt auch „Il morticino" um Rührung.

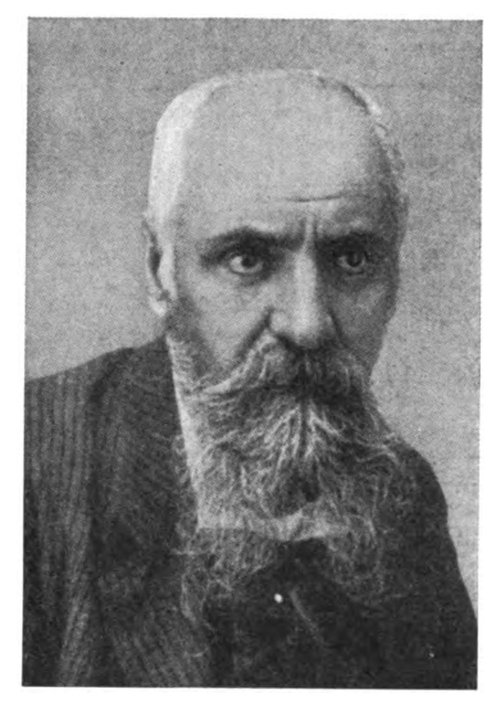
Bezeichnend sind für die Dichtung Pascolis die häufigen Wortwiederholungen, Lautmalereien (vgl. die Vogelstimmen in „Dialogo" und „Nozze" der Sammlung Myricae), gelegentlich auch Stabreime, die allesamt das Eindrucksmäßige unterstreichen wollen. Sie verraten ihrerseits, wie sehr der Dichter im Banne seiner Eindrücke und Vorstellungen bleibt: daher auch die wiederholten, nie ganz befriedigenden Gestaltungen des Hauptthemas seiner Kindheitserinnerungen! Die Schwäche der Dichtung Pascolis ist, daß sie sich nicht in der Freiheit der Phantasie über das tatsächliche Erlebnis zu erheben und zu läutern vermochte! Der Zwang zur Wiederholung führt auch zu rhythmischen Mißklängen (z. B. in dem Vers aus „Il giorno dei morti": Ma non per me, non per mé piángo; io piango . . ., wo der Doppelhebung keine organische Bedeutung zukommt), zum Auseinanderklaffen des inneren und äußeren Rhythmus, was manchem Kritiker Pascolis aufgefallen ist.

Man hat den wahren Pascoli in dem „größten lateinischen Dichter seit Virgil" finden wollen, der 1892 und 1894 mit dem Preis für neulateinische Dichtung bei den internationalen Wettbewerben in Amsterdam ausgezeichnet wurde. Aber die Meisterschaft der Form entschädigt nicht für die an der Oberfläche bleibende Einfühlung in antike Poesie und Lebenshaltung. Nach dem Tode Carduccis aber fühlte sich Pascoli zu dessen Nachfolge auch auf dem Gebiete der nationalen und historischen Dichtung berufen: der „poeta fanciullino" verschmolz mit dem „poeta filologo e letterato", denn daß in den Poemi italici (1911) auch die sentimentale und franziskanische Haltung weiterwirkte, zeigt u. a. die Dichtung „Paulo Uccello", die sentimentale Umdeutung einer Nachricht Vasaris. Eigentlich gelehrte Dichtung aber stellen die Canzoni di Re Enzio (1908 ff.) dar. Hatte der Dichter schon vorher gern seltene Ausdrücke aus den Fach- und Sondersprachen oder aus den Mundarten verwendet, so ist ihm dies jetzt (und selbst die falsche Wiederherstellung altbolognesischer Sprachformen) eines der wichtigsten Mittel, die Anschauung des italienischen Mittelalters zu erwecken. Auf Grund welcher gelehrten Vorarbeiten er das Leben des guelfischen Bologna und des gefangenen staufischen Königs und Minnesängers zu dichterischem Leben erwecken wollte, erweisen die umfassenden Anmerkungen. Die gesamte patriotische und geschichtliche Dichtung Pascolis verdankt ihren Ursprung der Absicht und literarischen Nachahmung (außer Carduccis auch D'Annunzios), und somit bedeutet es keinen Verlust für die italienische Literatur, daß die „Canzoni di Re Enzio" unvollendet blieben. — Gering war die Wirkung Pascolis als akademischer Lehrer und Forscher (Verfasser verschiedener Dante-Studien u. a.), bedeutsam aber sein Einfluß auf die Ausbildung späterer lyrischer Richtungen, derjenigen der „Crepuscolari" wie der Futuristen.

VIII. EGOTISMUS, ÜBERMENSCHENTUM UND IMPERIALISMUS: ORIANI, D'ANNUNZIO.

Die Entwicklung der italienischen Literatur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mag in ihren Hauptzügen als Auseinandersetzung der Romantik mit dem Verismus und dem Neuklassizismus Carduccis erscheinen. Doch ist der Verismus nicht in allem als Gegenpol der Romantik anzusehen, sondern in manchem als deren unmittelbarer Abkömmling. Den Verismus schied von der Romantik vornehmlich seine Betonung der Abhängigkeit des Individuums von Vererbung und Umwelt und das damit zusammenhängende Ideal der Entpersönlichung der dichterischen Form. Mit Pascoli kommt ein neuromantischer Individualismus und Subjektivismus zu Wort; eine besondere Form des romantischen Individualismus aber, der Egotismus, durch Oriani und D'Annunzio.


Digitized by Google



17. Alfredo Oriani.
(Aus L'Illustratione italiana, 1. 4. 1934.)

Zufolge seiner eigenen Anlagen, aber auch des schmerzlich erlebten Schicksals der Nichtbeachtung durch die Zeitgenossen mußte sich Alfredo Oriani (geboren am 22. August 1852 in Faenza, gestorben am 18. Oktober 1909, vgl. Abb. 17) Stendhal verwandt fühlen, der ihm daher zu einem starken Bildungserlebnis wurde. Doch war diesem Autodidakten ein beträchtlicher Teil der französischen Literatur seines Jahrhunderts bis zu Zola und Bourget, von der deutschen aber namentlich Goethe, Heine, Hegel und Schopenhauer geläufig. Noch vor dem Bekanntwerden Nietzsches in Italien findet man in seinen Werken literarische Verkörperungen des „Übermenschen". Oriani verbrachte sein Leben im Bewußtsein seiner Rolle als einsames und verkanntes Genie, abgesehen von Besuchen in Bologna und dem Verkehr mit wenigen auserlesenen Freunden und Schülern wie Federzoni, Belloncі, Missiroli, in seinem bescheidenen Landhause „Il Cardello" in Casola Valsenio. Erst durch einen Aufsatz B. Croces in der Critica (1908) wurde die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf ihn gelenkt.

Von seinen Romanen gelten Gelosia (1894), La disfatta (1896), Vòrtice (1899), Olocausto (1902) als die besten, weil künstlerisch abgeklärtesten. Aber schon einer der frühesten, Al di là (1877), enthüllt in seinen Mängeln und in seinen Motiven das Wesen des Menschen und Künstlers Oriani. Mit dem Titel ist ein „Jenseits" aller bürgerlichen Moral in der Liebe gemeint. Dementsprechend überschneiden sich in der Person der einen Heldin, Mimys, zwei Liebeserlebnisse, das des Ehebruchs mit ihrem Vetter Giorgio, der die Widerstrebende gewaltsam erobert, und das mit ihrer romantischen und exotischen Freundin, der Marchesa Elisa di Monero, dem „Überweib". Aber die Liebe in diesem Roman, die natürliche ebensowenig wie die gleichgeschlechtliche, gilt gar nicht dem Partner, sondern dem eigenen Empfinden und Erleben: die ästhetisch gesteigerte und raffinierte Sinnenfreude wird zu einem Kult erhoben. Eine solche Art der Liebe ist auf dem Boden der Ichsucht und des Ichkults erwachsen. In der Gestalt Giorgios zeichnet der Autor den „poeta che ama l'amore" und der sich darin selbst liebt, die Verschmelzung von Ichkult, Sinnenfreude und Künstlertum und verbindet damit zugleich eine Heroisierung der Künstlerpersönlichkeit im Sinne Stendhals. Die Liebe als Ausstrahlung des Ichkults kann ihre Befriedigung letzten Endes nur in einem Triumph des Ichgefühls über den Liebespartner finden: daher das bei Oriani immer wiederkehrende Motiv der Vergewaltigung! Und so erkennen wir den autobiographischen Charakter des Romans in der literarischen Gestaltung eines von seinen hauptsächlichsten Triebfedern bestimmten Wunschlebens des Autors. Und wir erkennen diese Triebfedern in den Leit- und Lieblingswörtern, hier und in den anderen Romanen Orianis in den Wörtern der Begriffsgruppen „voluttà, lascivia, orgoglio, violenza . . ." usw. Wir erkennen aus diesen Leitwörtern und Leitmotiven, aber auch aus Bildern, die gewaltsüchtigen (sadistischen) Triebanlagen des Autors. Wie immer gehören dazu aber auch die schmerzsüchtigen als Ergänzung und Kehrseite: tatsächlich ist in diesem Roman immer wieder von der „Poesie des Schmerzes", von dem Erleben des Schmerzes als Befriedigung des Selbstgefühls die Rede. Auf das Erleben der Wollust, der Gewalt und des Schmerzes, aber beziehen sich Leitwörter wie „spasimo, orgasmo, convulso, febbre, fremito" usw. Einer Künstlerseele in „Krämpfen, Zuckungen und Wallungen", in Fiebern und Delirien (Giorgio, in dem der Autor sich selbst darstellt), muß auch der Schöpfungsprozeß zur lustvollen Qual werden. Ein Künstler mit solch zerrissener, widersprüchlicher, selbstquälerischer Seele erweist seine Verwandtschaft mit den Mystikern der Askese. Daher die Leitwortgruppe um „mistero", daher die sogenannte „Mystik" Orianis. Freilich hängt damit auch der philosophische Agnostizismus in den theoretischen Schriften Orianis zusammen. Durch den Mund Giorgios predigt der Autor eine Herrenmoral (. . . la virtù consiste nella forza, la grandezza nell'abbassamento dei vicini. La felicità di uno nasce dal dolore dell'altro.) und vollzieht eine Umwertung der bürgerlichen Moralbegriffe. Seine Gesinnung ist ausgesprochener Immoralismus. So erweist sich dieser Roman in seinem Gehalt, in seinen Personen, Motiven und Stimmungen, in den ein-

Digitized by Google

geschalteten allgemeinen Betrachtungen und den lyrisch-rhetorischen Ergüssen der Personen in Briefen und Tagebüchern und in der dadurch bewirkten Formauflösung, in dem unmittelbaren Hervortreten des Autors, als durchaus romantisch. Vor allem aber in seinem autobiographischen Gehalt, in der mittelbaren Selbstdarstellung des Autors in seiner widersprüchlichen, antithetischen oder dialektischen Natur, aus der auch die gesuchten Antithesen seines Stiles und daher die Manieriertheit und die Preziosität seiner Jugendwerke zu verstehen sind.

Da wir in dem Roman „Al di là" nicht nur ein Abbild des Menschen und Künstlers Oriani mit seinen Seelenanlagen, sondern auch die motivischen Keime fast all der späteren Romane und Novellen nachweisen können, leuchtet es ein, daß seine literarische Entwicklung nur in einer menschlichen und künstlerischen Abklärung und Dämpfung bestehen konnte. Für La disfatta trifft dies insofern zu, als darin, in dem Leben und Ringen des Helden und in der Schilderung einer Gesellschaft erlesener, geistig bedeutender Männer und Frauen Oriani einen Wunschtraum der edleren Seiten seines Wesens gestaltet hat. Auch das Vorbild des Verismus wirkte auf ihn im Sinne einer Dämpfung romantischer Widersprüche und Zerrissenheit. Dies scheint vor allem auf den künstlerisch geschlossensten kleinen Roman Olocausto zuzutreffen. Zwar erkennen wir auch hier in der Wahl des Motivs und der Art seiner Behandlung, in der Tragödie, dem nutzlosen Opfer der kaum siebzehnjährigen Tina, die, von ihrer eigenen haltlosen Mutter der Schande überantwortet und an eine Kupplerin verkauft, daran körperlich und seelisch zugrunde geht, die oben gekennzeichneten Triebanlagen am Werke. Wir merken, daß das im Titel angedeutete Grundmotiv des „Olocausto" mit der Atmosphäre und Bedeutung eines fast kultischen Opfergangs umgeben wird und daß sich in das Mitleid des Autors mit seiner Heldin auch noch andere Triebregungen einmischen. Indem aber die Auseinandersetzung widerstreitender Regungen des Autors in die Seele des armen Mädchens als Schauplatz verlegt ist, entfaltet sich hier die Tragödie weiblichen Schamgefühls und Stolzes in seiner vergeblichen Auflehnung („rivolta") gegen die Vergewaltigung. Die Stärke des Romans liegt daher im Psychologischen und in der Charakterzeichnung der schwachen Mutter, die spät zur Erkenntnis ihres Verlustes und zur Reue erwacht, „di aver dato una creatura al tragico mistero della vita", der ebenso schwachen, aber durch die größere Güte und Selbstlosigkeit ausgezeichneten Tochter, vor allem aber der Nachbarin, der Frau Veronica, die in ihrem amoralischen Egoismus und ihrer Gefühlskälte, ihrer berechnenden, lauernden und schleichenden Zielsicherheit und Heuchelei unter der Maske der Gutmütigkeit zur eigentlichen Nutznießerin des „Opfers" wird. In der wirklichkeitsnahen Umweltschilderung, aus der ein trostloser Pessimismus spricht, wandelt der Autor auf den Bahnen des Zolaschen Naturalismus. Auch in dem Novellenbande Oro, incenso, mirra (1904) finden wir die bekannten Motive Orianis in wechselnden Verbindungen und Abwandlungen. Aber nur die Titelnovellen, vor allem „Oro", sind wirkliche Novellen, die übrigen meist nur Kurzgeschichten, Skizzen oder Kritiken in Gesprächsform u. dgl.

Oriani war eine temperament- und triebstarke Natur, ein Pathetiker, der sich im ständigen Kampfe mit der Um- und Mitwelt, weil von ihr unverstanden, fühlte. Das Romantische lag vor allem in der Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit seines Wesens, in einem Gegensatz der Triebe und Werte, der auch sein philosophisch-historisches und politisches Denken auf antithetische und dialektische Bahnen drängen mußte. Mit dem Spiritualisten geht Hand in Hand der Gottsucher der späteren Jahre, der, nachdem er dem Judentume und Christentume in dialektischer Weise eine dritte Religion überordnen wollte, als gläubiger Christ gestorben sein soll.

In seinen philosophisch-historischen Schriften (Matrimonio 1886; Fino a Dogali 1889; La lotta politica in Italia 1892; La rivolta ideale 1908) wurde Oriani, von Mazzini ausgehend, von Hegels Gedanken über den Staat, die Familie, die Ehe, und insbesondere von dessen Auffassung der Geschichte als der Stufenfolgen des dialektischen Geistes beeinflußt. So entstand namentlich in La lotta politica in Italia (mit dem Untertitel „Origini della lotta attuale") ein Werk, das sich zu einer geschichtsphilosophischen Gesamtschau der Geschicke Italiens von 476 bis zur Gegenwart zu erheben sucht. Oriani fühlt sich als Anwalt einer idealistischen Welt- und Geschichtsauffassung im Gegensatz zum Positivismus und Materialismus, als Anhänger des nationalen Einheitsgedankens und der Anschauungen Mazzinis, als Gegner des Föderalismus und Regionalismus. In dem Buche, das alle diese Probleme unter dem Blickwinkel der italienischen Gegenwart nochmals aufnimmt, in La rivolta ideale, wendet er sich als Gegner des politischen und kulturellen Materialismus, auch gegen den Sozialismus. Als dringendste Aufgabe Italiens wird in allen diesen Büchern die des Kolonialerwerbs in Afrika erörtert. Oriani ist ein Anhänger der von Crispi (den er im übrigen nicht sonderlich schätzte) begonnenen Kolonialpolitik, und zwar vor allem aus ideellen Gründen: um die Italiener wahrhaft zu einem Volke zusammenzuschweißen und den Regionalismus zu überwinden sei es notwendig,


Digitized by Google

daß Nord- und Süditaliener in Afrika gemeinsam große Taten an der Seite anderer europäischer Völker vollbrächten. Die kulturellen und nationalen Werte müsse ein Volk durch Opfer und Leiden verdienen. Im Imperialismus sieht Oriani das heroische, geistige Element, das der modernen Demokratie erst ihren wahren Wert und Gehalt gibt, aus ihr eine neue menschliche Auslese, den neuen Adel, den er ersehnt, hervorbringen könne. Es ist der Gedanke des dritten Roms, der Italien diese Aufgabe zuweist.

Ungleich weiter als die literarische und politische Wirkung Orianis reicht diejenige D'Annunzios, der in sich, in seinem Leben und seinem Werk, aus eigenen Anlagen heraus und seit der Kenntnis Nietzsches in bewußter Anlehnung an dessen Lehre nach der Verwirklichung eines ,,Übermenschen" lateinischer Rasse strebte. Seine weit umfassendere Bildung und Belesenheit mußte gerade aus ihm einen Übermittler der vielfältigsten europäischen Einflüsse an die eigene und die nächst jüngere literarische Generation Italiens machen.



18. D'Annunzio im Alter von 15 Jahren.
(Aus ,,Ariel armato".)

Gabriele d'Annunzio, geboren am 12. März 1863 in Pescara in den Abruzzen, machte seine Gymnasialstudien im Konvikt Cicognini in Prato (Abb. 18). Als Schriftsteller führte er später in Rom im Verkehr mit der vornehmen Welt ein ungezügeltes Genußleben. Der finanzielle Zusammenbruch zwang ihn 1910, in die ,,Verbannung" nach Frankreich zu gehen. Doch gab ihm der Libysche Krieg Gelegenheit, in seinem Vaterlande wieder literarisch, und der Ausbruch des Weltkriegs Gelegenheit, dort als Anwalt für die Kriegsteilnahme aufzutreten. Im Mai 1915 hielt er seine berühmten Reden in Quarto und bald darnach auf dem Kapitol zugunsten der Teilnahme Italiens an dem Krieg gegen die Mittelmächte. Als Kriegsfreiwilliger hat er sich vor allem durch seine Propagandaflüge bekannt gemacht. Der Geschichte gehört auch sein Handstreich auf Fiume an, das er an der Spitze seiner Legionäre am 12. September 1919 besetzte (Abb. 19) und durch die Schaffung dieser vollzogenen Tatsache mittelbar für Italien gewann: wofür ihn der Faschismus 1924 durch die Verleihung des Titels eines Fürsten von Montenevoso ehrte. Der Weltkrieg hat ihm Gelegenheit gegeben, seinen Traum der heroischen Selbstdarstellung vor der Mit- und Nachwelt in die Wirklichkeit umzusetzen. Seither lebt er in der von ihm ,,Il Vittoriale" zubenannten Villa weiland Henry Thodes oberhalb Gardone am Gardasee.

In seiner ersten Gedichtsammlung, Primo vere (1879), wandelt der kaum Sechzehnjährige unselbständig auf den Bahnen Carduccis und Stecchettis. Als lyrisches Meisterwerk seiner Jugend gilt der Band Canto novo (1882), in dessen zeitliche Nachbarschaft auch einige Novellen fallen. Verschiedene davon wurden später mit anderen zu dem Bande der Novelle della Pescara (1902) vereinigt. Der Novellenerzähler D'Annunzio ist Verist im Sinne Vergas, aber auch von den französischen Naturalisten und namentlich Maupassant beeinflußt. Als Schilderer heimatlich-abruzzesischer Landschaft und Menschen, der urtümlichen Sitten und des religiösen Aberglaubens seiner Landsleute schwelgt er in der Ausmalung von Greueln, Schmerzen und Widerwärtigkeiten aller Art in einer Atmosphäre von Blutgeruch und Weihrauch. Er arbeitet mit grellen Gegensätzen, insbesondere auch solchen zwischen den Motiven und einer literarisch gehobenen Sprache, die von Anbeginn dem Unpersönlichkeitsideal der Veristen fernsteht.

Der Canto novo ist der Gesang jugendlicher Lebensfreude. Die Düfte der sonndurchglühten Landschaft und der salzigen Meeresluft seines abruzzesischen Heimatlandes flößen dem Dichter ein panischdionysisches Lebensgefühl ein. In seiner Verbundenheit mit allem Lebensnah-Ursprünglichen, Gesunden und Triebhaft-Sinnlichen betrachtet er sich als Wiedererwecker eines heidnisch-antiken Lebensgefühls. In dieser Grundeinstellung berührt er sich mit dem Naturalismus der Novellen. In Nachahmung der ,,Odi barbare" baut der Dichter hier antikisierende Metren. Intermezzo (1883) hat mit dem Canto novo zum

Digitized by Google

Teil die Themen gemeinsam. Es sind Gesänge der müden und doch stets nach neuen Erlebnissen begierigen Sinne: chi potrà darmi un qualche nuovo senso? Bemerkenswert ist hier bereits der sadistische Zug, die Atmosphäre der Wollust und des Blutrausches (Le adultere, Il sangue delle vergini u. a.). Der „Commiato" aber stimmt das Lied für einen neuen Aufbruch an. Die Elegie romane (1887—1891; in Titel und Motiv nach Goetheschem Vorbild) schildern die römische Landschaft, Villen, Paläste usw. als Schauplatz, Hintergrund und Stimmungsträger seines Liebeslebens. Deutlich bekundet sich der grundlegende Impressionismus des Sinnenmenschen und Erotikers. Das Eindrucksmäßig-Anschauliche der Schilderung wird durch eine erotisierende Bildlichkeit erhöht:

> Mordono allor le cime de' neri cipressi le nubi
> che scorron come in lungo pettine chiome d'oro.
> (Il pettine.)

Ähnlich kann ein Naturvorgang auch zum Bilde oder Gleichnisse eines seelischen werden. In einzelnen Gedichten des Poema paradisiaco (1893) klingt aus der Müdigkeit und Trauer der erschöpften Sinne die Stimme der Sehnsucht und des Vertrauens auf Heimkehr zu einem reineren Leben voll Güte. Es sind flüchtige Anwandlungen wie jene der Wehmut über die Vergänglichkeit irdischer Dinge, insbesondere der Liebe, oder ebenso flüchtige Verzichtstimmungen. Der Lyrik D'Annunzios ist viel rhetorisches Pathos eigen. Seine dichterische Eigenart aber beruht in der Auflösung seiner Welt in eine Fülle mehr oder minder zusammenhangloser, durch das Pathos des Selbstgefühls oder seine Sinneserlebnisse geprägter Motive und Bilder. Weshalb der Inhalt eines Gedichts oft in einem einzigen Bilde besteht (vgl. „Il pettine"). Oder es ist ein erotisches Motiv, das in mannigfachen Abwandlungen und Zusammenhängen in seiner Dichtung immer wieder auftritt, wie das des Gedichts „Le mani" (Le mani de le donne che incontrammo . . .): das Erlebnis der Hände all der im Leben gekannten, geliebten oder begehrten Frauen, in dem seine verschiedensten Seelenanlagen und Triebe, namentlich aber die lustbetonte Vorstellung der verstümmelten Hände am Werk ist. Gerade hier stellt sich in vielen Zeilen ein rhythmisches Leitmotiv ein: der bei D'Annunzio beliebte Elfsilber mit dem Ton auf der sechsten Silbe und dem Ausklang ´◡◡◡´◡ (s. darüber unten S. 45). Zu dieser rhythmischen Erscheinung treten in der Versdichtung D'Annunzios die häufigen starken Versüberschreitungen, die Spannung und damit das von ihm beabsichtigte Pathos erzeugen. Ein Pathos, das oft durch Wiederholung ganzer Verse unterstrichen wird.

Es sind mit einem Worte tausendfältige erotische, aber auch andere Sinneserlebnisse, denen sich D'Annunzio in der Phantasiewelt seiner Lyrik hingibt. In den Leitmotiven und Leitwörtern seiner Dichtung drückt sich seine vielspältige Haltung, die ständige Bereitschaft zu jeder Art von Sinneserlebnissen aus. Weshalb ihn die Kritiker nach dem Beispiele Croces als „dilettante di sensazioni" zu bezeichnen pflegen. Damit ist aber zugleich das Fragmentarische seiner Kunst gekennzeichnet, derjenige Zug, der ihn mit Pascoli zusammen zu einem Wegbereiter des Futurismus macht. In jener Bereitschaft erkennen wir den stets unbefriedigten Trieb zum Ausleben des Ichs, aber in einer impressionistisch-passiven Haltung. Dies ist der Grund, warum D'Annunzio trotz aller Phantasiebegabung, trotz seiner quellenden Bilderfülle, unbedenklich Anregungen und Motive von allen Seiten übernahm. Die Frage seiner „Plagiate" ist deshalb ebenso belanglos wie die der Teilnahme an allen literarischen Strömungen und Moden seiner Zeit (vom Naturalismus und Neuklassizismus über den Symbolismus zum Futurismus). Daß dabei aber seine Dichtung kalt wirkt, beruht auf dem Mangel eines wirklichen Gefühls, einer tieferen und echteren Menschlichkeit, worüber das lyrische Ichgefühl im Erleben der Welt durch die Sinne nicht hinwegzutäuschen vermag. Den Ausweg aus dieser von ihm selbst gefühlten Leere, aus der letztlichen Erkenntnis seiner Unfähigkeit zu lieben, schien der von D'Annunzio früh erhobene Ruf zur heroischen Tat zu verkünden, dem seine nationale und patriotische Lyrik, angefangen von den Odi navali (1892/93), ihren Ursprung verdankt. Aber abgesehen davon, daß in seiner Verherrlichung des Krieges (in den genannten Oden, in der Canzone di Garibaldi 1901, in den Canzoni della gesta d'oltremare 1912) sadistische Elemente enthalten sind, entsprang sein Preis der heroischen Tat und deren Umsetzung in die Wirklichkeit dem Triebe zur Entfaltung des Ichs, dem Ichkult, der damit zusammenhängenden Ruhmsucht, dem Drang, das Ich für immerwährende Zeiten in einem Mythos darzustellen, keineswegs der reinen Hingabe und Aufopferung für das Vaterland. Darum hat das Pathos seiner patriotischen Dichtung ebenfalls etwas stark Rhetorisches. — Eine Einschmelzung, eine Symphonie aller Motive seiner vorangegangenen Lyrik enthalten die Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi (1903), drei Bücher in ungefähr 20000 Versen, wovon das erste den Leser unter die Wunder und Herrlichkeiten der Antike entrückt, das zweite der Verherrlichung der Helden, vor allem


Digitized by Google

Garibaldis gilt, das dritte erfüllt ist von dem Hymnus auf die Natur und dem Ausdruck eines panischen Lebensgefühls. Als viertes Buch kamen 1912 die Canzoni della gesta d'oltremare hinzu, die Verherrlichung des Libyschen Eroberungskrieges in naturalistisch-sadistischen Farben.



19. G. d'Annunzio als Kommandant in Fiume in seinem Arbeitszimmer.
(Aus „Ariel armato".)

Durch ihren autobiographischen Gehalt stehen die Romane D'Annunzios in innerem Zusammenhange mit seiner Lyrik. In dem ersten der „Romane der Rose", Il piacere (1889) stellt sich der Autor in dem Helden Andrea Sperelli dar, der den Inhalt seines Lebens in dem ästhetisch gesteigerten und stets erneuten Genuß der Sinne und seine Religion in einer Art Vergeistigung der Fleischeslust zu finden glaubt. Es ist eine Lebenshaltung, die eine überfeinerte Genußfähigkeit voraussetzt, aber zur Unwahrhaftigkeit dem Liebespartner gegenüber führt. Eine Haltung, die beständige Wandlungen der Seele, eine „Vielseeligkeit" erfordert, wie sie auch den späteren Helden D'Annunzios eigen ist. Die Selbstbeobachtung des Egotisten in der Liebe weist auf Bourget und Stendhal, es steckt darin aber schon der ganze D'Annunzio mit dem sadistischen Trieb, die Frau, die sich ihm hingibt, im Tiefsten zu verletzen.

Mit dem Interesse für die Selbstbeobachtung nimmt D'Annunzio wie mit seinem Lyrismus und Subjektivismus teil an der beginnenden europäischen Abkehr vom Naturalismus. Was ihn aber an Seelenzuständen anzog, war zunächst das Außergewöhnliche oder Krankhafte, alles was ihn auch als Naturalisten beschäftigt hatte. In dieser Richtung liegt der Roman Giovanni Episcopo (1892), dessen Gegenstand eine Art psychologisches Experiment, dessen Vorbilder aber Romane Dostojewskis und Tolstois waren (eines der berühmten „Plagiate" D'Annunzios!). Im selben Jahre aber erschien der zweite der „Rcmane der Rose", L'innocente, die Geschichte des Egotisten und Immoralisten Tullio Hermil, dem die Wiedereroberung der Gattin Giuliana, die er vernachlässigt, betrogen und in die Rolle einer Schwester gedrängt hatte, zur erlesenen Sensation und Erneuerung des durch die Vorstellung des Inzests erhöhten Liebesgenusses wird. Das den Immoralisten beschäftigende Problem ist die Beseitigung einer dieser Erneuerung im Wege stehenden, in einem Augenblick der Selbstvergessenheit Giulianas empfangenen ehebrecherischen Leibesfrucht. Auch diese Erzählung bietet dem Autor daher die Gelegenheit zu einem psychologischen Experiment. Tullio Hermil ist einer, der vor sich und anderen schauspielert, sich dabei selbst unbarmherzig analysiert, sein Verhalten ironisiert, seine eigenen Heucheleien durchschaut. Daher die angemessene Form der Icherzählung. Dieser Immoralist erkennt an sich die sadistischen Regungen D'Annunzios, dieselbe Vielspältigkeit und Vielseeligkeit. Doch bleibt dabei vieles in den Charakteren der beiden Helden unwahrscheinlich und unmotiviert. Aber der Leser kann sich dem Lyrismus des Stiles, der Schilderung der Villen und Gärten, der idyllischen, erotisierten Natur als Schauplatz nicht völlig entziehen. Es ist freilich ein Lyrismus, der einen preziösen Anstrich hat.

Der dritte der „Romane der Rose", Trionfo della morte (1889—1894) geht in der Richtung des psychologischen Romans, in der Nachfolge Bourgets, am weitesten. Giorgio Aurispa ist ein Beobachter seiner eigenen Seelenanlagen, zugleich ein durch Vererbung willensschwacher, in der Seele und in den Nerven kranker Mensch. Das Leben dieses von vornherein zum Freitode bestimmten Charakters als Verkörperung eines „tragischen Lebensgefühls" ist dem Autor wiederum Gegenstand eines psychologischen Experiments. In der Liebe, in der ästhetisch gesteigerten Sinnenlust, in einem natur- und erdverbundenen Leben glaubt Giorgio zeitweise den inneren Halt finden zu können. Er ist von der Lehre des „Übermenschen", von dem

Digitized by Google

i margini aspri, verdi come il bron-
zo delle fontane, ricche d'un aroma
trionfale.

E viaggiarono verso la collina
bavara ancora sopita nel gelo; mentre
i bronchi gagliardi [illegible] già i ra[illegible]
vi germogli nella luce di Roma, al
rimormorio delle sorgenti nascoste.

Settignano di Desiderio:
la sera del 13 di febbraio.
1900

20. Die letzte Seite des „Fuoco" nach der Handschrift.
(Aus Tutte le opere di G. d'A. a cura dell'Ist. Naz.)

Streben nach einem „höheren Leben" erfüllt. Die Liebe des Egotisten aber, der der Hingebungsfähigkeit ermangelt, muß zur Enttäuschung, zur Bestärkung des Gefühls der Einsamkeit führen. Woraus sich ihm die Folgerung ergibt: „Zerstören, um zu besitzen — kein anderes Mittel hat derjenige, der in der Liebe das Absolute sucht." So reißt er in den Tod, in den Sturz in den Abgrund die Geliebte mit hinein, nachdem er schon vorher die Tat in der Vorstellung ausgekostet und mit dem Glorienschein des Kultischen, mit der Weihe einer symbolischen Zeremonie umgeben hat, und gelangt so doch zu einer Verkörperung des Übermenschen, zur Verkörperung aller „virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore". Der Willens- und Lebensschwache, der Selbstmörder eine Verkörperung des Übermenschen? Dies eben war das Experiment des Autors! Die Energie des Übermenschen, die er endlich im Tode bewiesen, wäre überkompensierte Schwäche! Wie sehr D'Annunzio gerade hier unter dem Einfluß Nietzsches gestanden, erweist das Motto aus „Jenseits von Gut und Böse" und der Hinweis des Vorwortes: „Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra ...; e prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento del Übermensch, del Superuomo." Was aber hier dem Autor besonders vorschwebte, war, ein verpflichtendes Vorbild einer neuen italienischen Prosa zu geben, einer plastischen und symphonischen, bilderreichen und musikalischen Prosa, die mit dem großen Wagnerorchester wetteifern könnte.

Claudio Cantelmo, der Held der Vergini delle Rocce (1896), aus dessen Blut der künftige König von Rom, der Übermensch lateinischer Rasse hervorgehen soll, will darauf seine Gattenwahl einstellen und umschwärmt darum die drei „Jungfrauen vom Felsen", die allegorischen Verkörperungen verschiedenster weiblicher Tugenden und Vollkommenheiten. Er verharrt ohne Entscheidung im Zustande eines solchen dreifaltigen Flirts und kostet die verschiedensten Sensationen wie die Qualen der Eifersucht aus, die er in den Schwestern zu entfachen weiß, kleine sadistische und Freuden der Selbstgefälligkeit.

Il fuoco (1900, aus der Reihe der „Romane des Granatapfels", Abb. 20) ist der Roman des Künstler-Übermenschen Stelio Effrena, der idealisierten Verkörperung des Autors, dem die hingebende Liebe der älteren, verblühenden Frau, der Schauspielerin Foscarina, seiner „tragischen Muse", Antrieb der Kunst, damit aber nur Episode ist. Den Hintergrund bildet das herbstlich-winterliche Venedig (mit symbolischer Beziehung auf die Heldin), aber auch die übermenschengroße und sinnbildliche Gestalt Richard Wagners, mit dessen Tod der Roman seinen Abschluß und der Künstler-Übermensch seine Verklärung findet. Mit dem Titel ist das innere Feuer des künstlerischen Menschen, insbesondere im Schöpfungsprozeß des Helden gemeint, wofür sich zahlreiche symbolische Beziehungen und Gleichnisse einstellen. Aus dieser inneren Glut heraus ist Stelio der „animatore" (= Dichter). D'Annunzio erweist sich in der Verkörperung durch Stelio als dionysischer Künstler. Sein dionysisches Lebensgefühl entspringt ebensosehr der unersättlichen Begierde und dem orgiastischen Rausch der Sinne wie der heroischen Anspannung des Willens und seinem Triumph über innere und äußere Hemmungen, über die düsteren Mächte des Lebens und innere Abgründe. In diesem Sinne ist er Mystiker und zugleich Tatmensch. Willensanspannungen und sinnliche Begierden im Kampfe gegen Hemmungen erzeugen den gewalt- und schmerzsüchtigen Einschlag seines Wesens. So ist Stelio-D'Annunzio als poeta vates der Verkünder eines höheren, gesteigerten Lebens, eines heroischen Sensualismus und Epikureertums und zugleich ein Verführer. Er offenbart sich durch die gleichnishafte, symbolische, mythenschaffende Geste; der eigentliche Sinn seiner Dichtung ist die Selbstdarstellung. In diesem Sinne kann er sagen: „Es ist kein Zwiespalt zwischen meiner Kunst und meinem Leben." Dabei schwebt ihm das neidvoll bewunderte Vorbild Richard Wagners (den er mit den Augen Nietzsches in der Zeit der „Geburt der Tragödie" als Erneuerer der deutschen Kultur ansieht) auf dem Einigungswege der deutschen Nation vor Augen: dasselbe möchte seine „neue Kunst" für sein Vaterland, das dritte Italien, leisten. Ziel seines Strebens ist das Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners, das Werk der drei „dionysischen Frauen", der Verbindung von Worten, Musik und Tanz, eine Kunst, die untrennbar mit dem Leben ver-

Digitized by Google

bunden wäre, die „arte-energia". Die Rolle, die diesem Künstler gegenüber die Heldin spielen muß, war unendlich oft nicht nur Gegenstand der Kritik, sondern auch menschlicher Entrüstung, da man in ihr das Vorbild aus dem Leben nach der unzweifelhaften Absicht des Autors erkennen sollte. Ihr Lebensschicksal war ihm Gegenstand eines ästhetischen Experiments und eines „acte gratuit". Der „donna dionisiaca" gegenüber tritt der Immoralismus des Übermenschen in Erscheinung. — Die Grundhaltung des Erzählers ist eine lyrisch-subjektive, ichbezügliche, zugleich aber auch eine aristokratische in der Verachtung der Menge. Der dionysischen Haltung des Übermenschen steht polar die des Künstlers, des Ästheten gegenüber, dessen Stil darauf ausgeht, den Leser aus dem Bereich des Alltags und der Wirklichkeit in eine poetische Welt zu entrücken. Dieser Entrückung dient die Wortwahl, die Verwendung seltener, literarischer und poetischer, latinisierender und altertümelnder Formen und der Wortstellungen des älteren Erzählerstiles, in dem der Autorenbericht vorherrscht. Stehende Beiwörter und wörtliche Wiederholungen bei Wiederkehr derselben Situation münden in eine Art Leitmotivtechnik. Umschreibungen und Bilder (namentlich in der Rede Stelios, der darum „l'imaginifico" zubenannt ist) entrücken in eine höhere Sphäre des Kostbaren, Auserlesenen oder Kultischen. Die Sprache des „Fuoco" ist poetisch durch Bildlichkeit und Rhythmus: Kunst um der Kunst willen. In vielen Perioden stellen die einzelnen Glieder geradezu die Verse einer Strophe dar wie in der folgenden: E dal Molo, / ove sul duplice prodigio / dei portici aperti / all'aura popolare / sorgeva la bianca e rossa muraglia chiusa / a stringere la somma / delle volontà dominatrici, / la Riva distendeva il suo dolce arco / verso i Giardini ombrevoli, / verso le Isole fertili, / come per condurre al riposo / delle forme naturali / il pensiero incitato / dagli ardui simboli dell'Arte. Hier ist vor allem die neunmal wiederkehrende rhythmische Klausel ´◡◡◡´◡, eine Art Kursus, zu beachten, die, aus der Versdichtung stammend (s. o. S. 42), zu einem rhythmischen Leitmotiv der poetischen Prosa D'Annunzios wurde. Wir glauben es als Ausdruck seines dionysisch-bewegten Lebensgefühls deuten zu sollen, das in einer apollinischen Haltung Gestalt und Bändigung findet. Fast alle die Mittel, mit denen die mittellateinischen Rhetoriker, diese Ahnherren der Preziosität, ihre Prosa schmückten, kehren im Stile des „Fuoco" wieder.

Noch einen Schritt weiter in dieser Richtung geht der Roman Forse che sì forse che no (1910). Die Hauptpersonen verkörpern in der Welt der Gegenwart, der modernen Technik und des sportlichen Wagnisses den Schlag der amoralischen Renaissance-Menschen. In dem kühnen Flieger Paolo Tarsis entwirft der Autor ein Wunschbild seiner selbst. Paolos Geliebte, Isabella Inghirami, weiß die Begierde und Genußfähigkeit ihres Liebhabers durch Hinhalten aufs höchste zu steigern: darauf bezieht sich das Leitwort „forse" und der als Titel gewählte Sinnspruch aus dem Labyrinthsaal des Herzogschlosses zu Mantua. Dieser Titelspruch bedeutet soviel wie „innumerevole, mutabile, multanime", die Vielspältigkeit als Seelenhaltung. Die Atmosphäre des Romans aber ist (durch synonyme Leitwörter immer wieder angedeutet) die der Beklemmung oder seelischen Bedrängnis. Die Bejahung all des Dunklen und Leidvollen, des Tragischen und Perversen (Sadomasochismus und Inzestmotiv) im Erleben der Liebe führt die Heldin in den Wahnsinn. Paolo aber wird durch einen neuen kühnen Flugversuch, durch die heroische Tat, aus all den tragischen erotischen Wirrnissen und Verstrickungen, aus der seelischen Krise hinausgetragen, weit übers Meer, ins Freie, in Neuland! Der Roman ist somit Abbild eines seelischen Krisenzustandes des Autors, das literarische Experiment einer neuen Lebenshaltung, die nur wenige Jahre später ihre Umsetzung in die Wirklichkeit erfahren sollte. Seine poetischen Schönheiten aber liegen in den Bildern, in einigen wunderbar bildvollen Szenen, und im Lyrismus des Stiles. Dieser ist noch feierlicher als im Fuoco, symbolistisch geschraubt und darum manchmal dunkel. Eine wahre Orchestrierung aller rhythmisch-musikalischen und bildlichen Ausdrucksmittel wetteifert mit dem Wagnerschen Musikdrama.

Die geistigen und künstlerischen Wandlungen D'Annunzios spiegeln sich naturgemäß auch in seinen Dramen. Doch ist seine Eingebung in ihrem Wesen episch und lyrisch, nicht dramatisch. Seine Helden sind nicht von den Mächten der Vererbung und den Einflüssen der Umgebung wie bei den Naturalisten, sondern von den dunklen, schicksalhaften Mächten ihrer Instinkte und Triebe beherrscht. In der Verherrlichung aller irrationalen Kräfte eines unmittelbaren und ungebrochenen Lebens finden wir nicht so sehr das Abbild einer erlebbaren Wirklichkeit als den Ausdruck der Sehnsucht des Dichters: „Le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles."

Die Tragödie La città morta (1898) wird im „Fuoco" als Musterbeispiel eines der geplanten Bühnenfestspiele für ein „lateinisches Theater" in Rom nach dem Vorbilde von Bayreuth erörtert. Schauplatz und Hintergrund waren durch die Ausgrabungen Schliemanns angeregt worden. Von allem Anfang an weiß der Dichter die Atmosphäre dieses Schauplatzes zu schaffen, auf dem der Fluch der Atriden lastet, der vom Sonnenbrand ausgedörrten, von einem Gluthauch versengten Landschaft, wo Menschen, Tiere und


Digitized by Google



21. D'Annunzio, Nov. 1921. (Aus „Ariel armato".)

Pflanzen von unstillbarem Durst verzehrt werden. In dieser Umwelt erfüllt sich das Schicksal der Personen, sie ist darum von symbolischer Bedeutung. Die Grundstimmung aber ist die des Geheimnisvollen, der Beklemmung, des seelischen Druckes, einer unerträglichen Spannung. In diese unheilschwangere Atmosphäre platzt die Entdeckung der Gräber der Atriden durch Leonardo: der latente Fluch beginnt wirksam zu werden. Eine Steigerung aller schon vorhandenen Spannungen führt das Inzestmotiv herbei. Aus dieser Situation aber weiß der Dichter, bzw. sein Held, keinen anderen Ausweg, als den Opfertod der unschuldigen Schwester, durch den er sich entsühnt fühlt! Zahlreich sind die symbolischen Hinweise, Beziehungen, Vorbedeutungen und Begleiterscheinungen der Handlung. Dadurch und durch die leitmotivischen Wörter, durch eine Instrumentierung wie in einem Orchester, weiß der Dichter die beabsichtigte Atmosphäre zu erzeugen. Bei aller Getragenheit aber ist die Sprache schlichter als im „Fuoco".

Die uns bereits bekannten Gestalten und Motive der Dichtung D'Annunzios kehren in den Dramen in mannigfachen Abwandlungen wieder. In La Gioconda (1899) behandelt der Autor nochmals sein Lieblingsmotiv der verstümmelten Frauenhände und widmet das Stück „Ad Eleonora Duse dalle belle mani"! Francesca da Rimini (1901) dramatisiert die Dante-Episode, aber dannunzianisch als „Rausch von Blut und Wollust" gesehen. La figlia di Jorio (1904), vielfach als das beste Drama D'Annunzios angesehen, läßt die Gestalt der sinnbetörenden Buhlerin unter einem Volk von urtümlichen abruzzesischen Hirten auftreten, unter denen sie Verwirrung und einen Vatermord heraufbeschwört. Die Sünderin Mila aber nimmt aus wahrer Liebe für Aligi dessen Schuld auf sich und geht sicheren Schrittes zum Scheiterhaufen. Ein heroisches Legendenspiel, eine Art dramatisierten Gründungsmythos Venedigs, wollte La nave (1908) auf die Bühne stellen. Auch in das junge Gemeinwesen in der venezianischen Lagune trägt das Auftreten einer Buhlerin, Basiliolas, Verwirrung und neuen Hader. Es kommt ihretwegen zum Zweikampfe zwischen dem Seehelden Marco Gratico und seinem Bruder, dem Bischof Sergio. Basiliolas Opfertod aber sühnt Kirchenschändung und Brudermord und weiht das vom Stapel zu lassende neue Schiff, das Symbol der künftigen Größe der Seerepublik. Dieses Drama will ein Schaustück für die Sinne, für Augen und Ohren, aber auch zur Aufpeitschung trüber Instinkte sein und bedient sich dazu grellster Farben und Gegensatzwirkungen. Gleichzeitig aber wollte es durch seine Symbolik und deutliche Anspielungen den Ruf zur nationalen Befreiung der Adria erheben. Es ist vielleicht das zwitterhafteste, unorganischeste der Dramen D'Annunzios, worüber weder äußere Theatralik, noch rhetorisches Pathos hinwegzutäuschen vermögen. Und dies gilt nun in weitem Maße von dem Spätwerk des Dichters, von den in der „Verbannung" französisch geschriebenen Stücken, von dem religiösen Mysterienspiel Le martyre de St. Sébastien (1911), wie von La Pisanella ou la mort parfumée (1912), Le chèvrefeuille (1913) und Parisina (1913).

Der letzte Abschnitt im Schaffen D'Annunzios ist dadurch gekennzeichnet, daß der autobiographische Roman durch eine Art autobiographischer poetischer Tagebücher in Prosa abgelöst wird: La contemplazione della morte (1912), die unter dem Titel Le faville del maglio (1911—1914) gesammelten Aufsätze, Leda senza cigno (1916—1918), und den Roman Notturno (1921, Abb. 21), eine Selbstdarstellung als Krieger und Sänger des Krieges, als Prophet des italienischen Nationalismus. Nimmt man nun noch sein letztes autobiographisches Werk hinzu, Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire (1935), so wird es völlig klar, daß der letzte und eigentliche Sinn seines Werkes die Selbstdarstellung im Spiegel eines überfeinerten, zum reinen Kunsthandwerk gediehenen Stiles, wie der heroisierenden und mythisierenden Gebärde ist.

Digitized by Google

Mit Hinblick auf seinen entfesselten Individualismus, seinen Antiintellektualismus, seine Verherrlichung aller irrationalen, aus den Tiefen des Unbewußten wirkenden Kräfte und Triebe möchte man D'Annunzio als Romantiker ansehen. Aber dem Dionysiker steht der apollinische Mensch, der Ästhet, der L'art-pour-l'art-Künstler gegenüber. Rhetorik und Geschraubtheit, die übersteigerte Gebärde, weisen auf ein Vorherrschen des Ausdrucksverlangens über das Ausdrucksvermögen, über einen echten, tieferen menschlichen Gehalt: darin, in dem Mangel an Hingebungsfähigkeit, ist sein Dekadententum gegeben. Daher aber auch der zwitterhafte Eindruck, den seine Kunst seit jeher auf Kritiker und Publikum gemacht hat, daher die widersprechenden Urteile.

IX. DIE GENERATION UM PASCOLI UND D'ANNUNZIO.

Wenn wir unter obiger Bezeichnung eine Reihe sehr verschiedenartiger Persönlichkeiten zusammenfassen, so ist dies ein Notbehelf. Dasselbe gilt aber von den meisten literarhistorischen Einteilungen und Gruppierungen. Andererseits handelt es sich hier zum großen Teil um Persönlichkeiten von weniger ausgeprägter Eigenart, deren Eingebung daher bald mehr, bald weniger von literarischen Vorbildern bestimmt ist.

Vertreter eines betonten Lateiner- und Ästhetentums gleich dem befreundeten D'Annunzio, als Lyriker aber auch von Carducci, Pascoli und Shelley beeinflußt, war Adolfo de Bosis (1863—1923) ein Sänger der Freuden und Ideale des Familienlebens. Angiolo Silvio Novaro (geboren 1866) erweist sich als besinnlich-empfängliche Natur auch im Ausdruck der Trauer und Wehmut. Pietro Mastri (1868—1923) wußte seine impressionistischen Natur- und Alltagsausblicke mehr und mehr zu Sinnbildern einer pessimistisch-schwermütigen Weltschau zu erheben, aber auch heiter-bejahenden Lebensstimmungen Ausdruck zu verleihen (Piove... E mi canta oggi l'anima...). Der Tessiner Francesco Chiesa (geboren 1871) ist ein Sänger der Natur, des häuslichen und Landlebens und jeglicher Idylle in menschlich-brüderlicher Verbundenheit mit allen Wesen und Dingen, mit einer gewissen romantischen Empfindsamkeit und lächelnder Selbstironie (auch in der Prosa seiner Jugenderinnerungen, Tempo di marzo, 1925, und Racconti del mio orto, 1929). Auch der Neapolitaner Francesco Gaeta (1879—1927) läßt sich hier anreihen: obwohl als Sensualist und Erotiker und in seinen rhetorischen Anfängen etwas unter dem Einfluß D'Annunzios, wandte er seine zärtliche Liebe der ihn umgebenden Kleinwelt des Alltags und den einfachen Frauen und Mädchen zu. Dahinter aber steht ein metaphysisches Weltgefühl und die tiefempfundene Wehmut der Vergänglichkeit (... che de le cose il fascino / è ne la sola lor caducità). Wesentlich literarischer Herkunft und Eingebung ist hingegen die Lyrik Francesco Pastonchis (geboren 1875), der alle Moden von Carducci über Pascoli, D'Annunzio bis zu den „Crepuscolari" und den neuesten mitgemacht hat.

Ihre abenteuernde, triebhaft-widerspruchsvolle, unstete Weiblichkeit und den romantisch-sentimentalen Einschlag ihres Wesens drückt Annie Vivanti (geboren 1868 in London) in Lyrik und Prosa aus. — Wesentlich autobiographisch und dabei erfüllt von dem romantischen Pathos ihrer Sendung als Vorkämpferin der sozial entrechteten und arbeitenden Frau ist die Lyrik und die Prosa Ada Negris (geboren 1870 in Lodi), der schon die erste Gedichtsammlung (Fatalità, 1892; dazu Tempesta, 1894; Maternità, 1906 u. a.) einen durchschlagenden Erfolg sicherte. Aber die Ursprünglichkeit ihrer Eingebung wurde durch die Absicht der Wirkung und durch das Vorbild Pascolis und D'Annunzios beeinträchtigt. Der Titel ihres Novellenbandes Le solitarie (1917) weist auf die Verwandtschaft der Themen mit denen der „Besiegten" Vergas: es sind veristische Lebensausschnitte aus dem Blickwinkel einer Frau, die darin ihr eigenes Lebensschicksal spiegelt, aus einer pessimistischen Weltschau mit oft sentimentalem Ausklang. In den freien Versen des Libro di Mara (1919), der Gesänge auf Liebe und Tod, in der lyrischen Prosa ihrer Jugenderinnerungen, Stella matutina (1921), und in den Liedern ihres Lebensabends, Vespertina (1931), ist mit dem Sendungsglauben nach und nach die angenommene literarische Haltung der früheren Lyrik überwunden worden. Deutlicher tritt das seelische Porträt der Verfasserin hervor. Aber nur selten erhebt sich der Ausdruck ihres persönlichen Lebensgefühls zu allgemein menschlicher Bedeutung. — Auch der Altersgenosse der Negri, Giovanni Cena (1870—1917), gleich ihr ein Proletarierkind, fühlte sich in seiner elegisch-schwerblütigen Lyrik, wie in einer Art autobiographischem, mit sozialer Problematik beschwertem Roman, Gli ammonitori (1904), als Anwalt der leidenden Menschheit und sozialistischer Ideologe.

Von den eigentlichen Erzählern hat sich Adolfo Albertazzi (1866—1924) an älterer Erzählertechnik geschult und in seinen Romanen und Novellen ein nachdenklich-elegisches Temperament an den Tag gelegt. — Clarice Tartufari (1862—1933) ist im Zeitalter des Dannunzianismus und der Selbstdarstellun der Dekadenten eine geborene und gegenständliche Erzählerin von seelischer Einfühlungs- und Beobachtungsgabe. In einer ihrer besten Novellen (Luci e specchi, N. Ant. 1921/22) läßt sie durch doppelte Spiegelung,





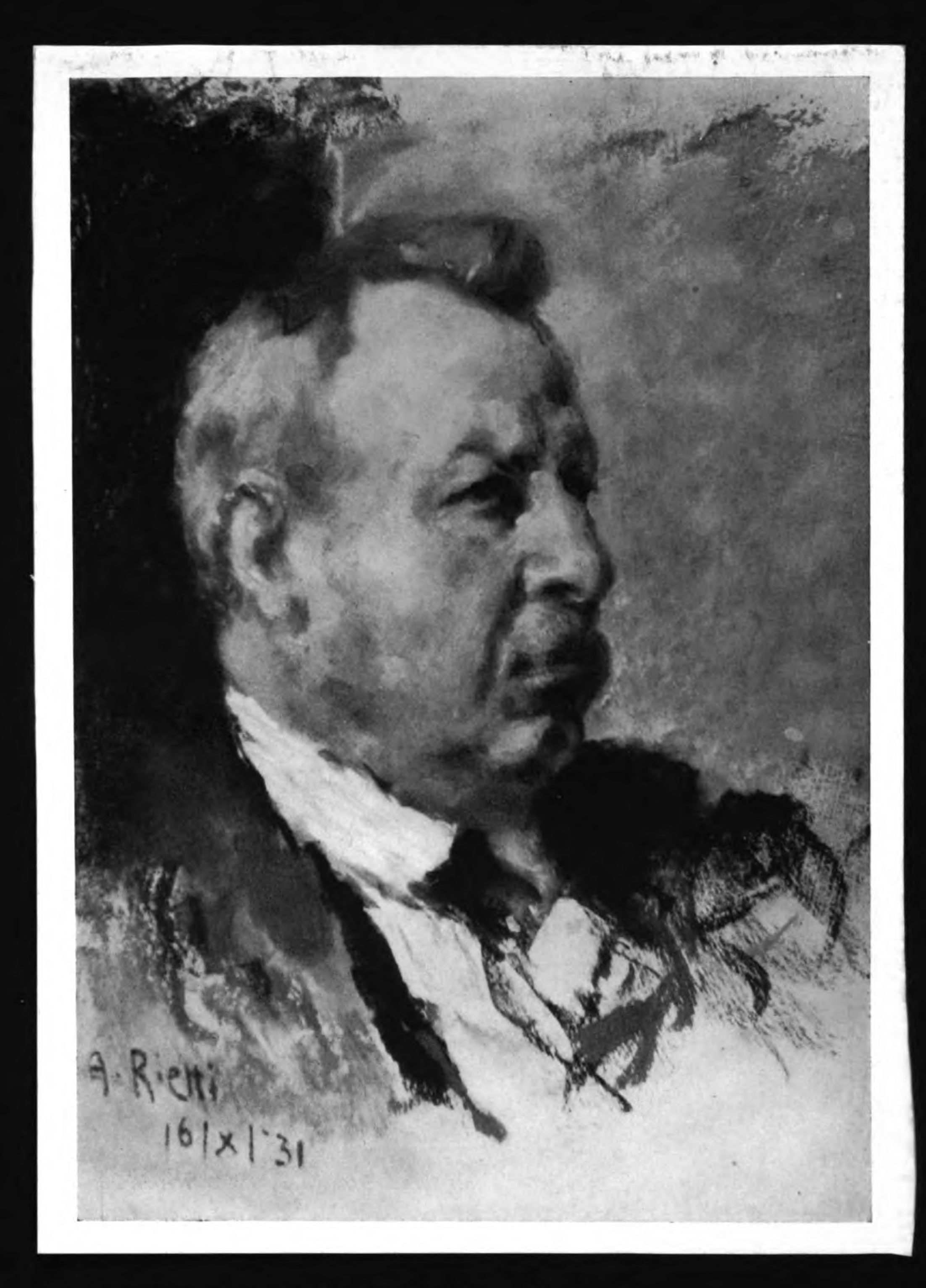
22. Antonio Beltramelli.
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia I.)

aus dem Blickwinkel des Mannes und dem der Frau, die Krise einer jungen Ehe sowie die Charaktere sehr lebenswahr hervortreten. Sie erzählt wirklichkeitsnahe Begebenheiten aus christlich-stoischer Gesinnung, den Blick immer auf das innere Geschehen gerichtet. Ihre Bühnenstücke entbehren freilich dramatischer Spannung. In Italien verhältnismäßig wenig beachtet (da ihre seelischen und literarischen Voraussetzungen in nordischer Art liegen), hat sie in Übersetzungen auch ein deutsches Leserpublikum gefunden. — Der autobiographische Roman der Sibilla Aleramo (Rina Faccio, geboren 1878), Una donna (1906), das Lebensschicksal der Norditalienierin, die ihrem weder geistig noch moralisch ebenbürtigen süditalienischem Gatten gegenüber um Freiheit und Selbstbestimmung ringt, gehört zur Kategorie der romantischen Bekenntnisliteratur. — Zur Unterhaltungsliteratur im guten Sinne muß man die Romane Luciano Zuccolis (Graf von Ingelheim, 1870—1929) rechnen, der mit einer warmen Teilnahme für das Ewigweibliche auch ein starkes Interesse für die Psychologie des Kindes verband. Einer seiner besten Romane, Le cose più grandi di lui (1922) gestaltet die Tragödie eines mädchenhaft feinfühligen Knaben, der an der Rauheit der Wirklichkeit und der Entschleierung der Geheimnisse des Lebens zerbricht. — In dem Zusammenhange der Unterhaltungsliteratur seien hier auch noch der sozialistisch angehauchte Ideologe und Menschheitsanwalt Virgilio Brocchi (geboren 1876) und der gewandte und geistreiche Vielschreiber Lucio d'Ambra (R. E. Manganella, geboren 1877) genannt. — Das Werk des Romagnolen Antonio Beltramelli (1880—1930, Abb. 22) ist durch seinen Mangel an eigener Eingebung und innerem Erlebnis bei einer beträchtlichen Erzählerbegabung charakterisiert. Zwei grundverschiedene literarische Eingebungsbereiche lassen sich bei ihm feststellen: die veristische Heimatschilderung auf den Spuren Vergas und der lyrisch-sensualistische, ästhetisierende Exotismus im Banne D'Annunzios. Dem ersteren Bereich gehört u. a. Il cavalier Mostardo (1922) als eine Art Abenteuer- und Schelmenroman, mit einer legendären Erhöhung der romagnolischen Parteikämpfe, mit humoristischen Streiflichtern und sentimentalem Einschlag an, dem anderen beispielsweise der Roman L'ombra del mandorlo (1923), wo der wortreiche Lyrismus und die exotische Einkleidung das Unechte, Banale und Gewollte nicht zu verbergen vermögen. — Mit einem Dannunzianismus letzterer Art berührt sich die mythische Verklärung der unersättlichen erotischen Begierde, der lyrische Sensualismus in den Romanen Guidos da Verona (geboren 1881), der als ungemein vielgelesener Autor in einer Art Liebeserklärung an sein eigentliches Publikum, die italienischen Schneidermädel, sich als Antiintellektualist und Futurist bekennt („io, nuovo poeta moderno, vi lodo a scoppi di benzina").

X. DIE ERNEUERUNG DER PHILOSOPHISCH-ÄSTHETISCHEN KRITIK: BENEDETTO CROCE.

Der bedeutendste Beitrag zur geistigen Erneuerung Italiens ging zu Beginn des neuen Jahrhunderts von dem Werk des Abruzzesen Benedetto Croce (geboren zu Pescasseroli am 25. Februar 1866, Tafel 3) aus. Das Studium und die Überwindung des Marxismus und des historischen Materialismus führte ihn an die Seite G. Gentiles und zur Durchdringung des Hegelschen Gedankensystems. Doch hat Croce die Bezeichnung als Hegelianer zurückgewiesen. Er sieht vielmehr selbst das allgemeine Problem, an dem er jahrelang gearbeitet habe, in der „Übernahme und Auflösung des De Sanctisschen Denkens in einem anders als der seine veranlagten Geiste", in dem Streben, aus dessen kritischen Versuchen und Umrissen der Literaturgeschichtsschreibung eine Philosophie, eine neue Kritik und Geschichtsschreibung erstehen zu lassen (Beitrag zur Kritik meiner selbst). Andererseits aber ging Croce auch von der Geschichtsphilosophie G. B. Vicos aus. Epochemachend in seiner ungemein reichen literarischen Tätigkeit wurde vor allem die Veröffentlichung der Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (1902) und der kritischen Aufsätze über die neuere italienische Literatur in der von ihm im selben Jahre begründeten Zeitschrift


Digitized by Google



B. Croce nach dem Gemälde von A. Rietti.
(Opera di B. C., Caterza).

Tafel III.

La Critica. Erwähnt seien hier auch seine Studien über Goethe (1919), Ariost, Shakespeare und Corneille (1920) und über die Poesie Dantes (1921). Seit 1910 Senator, war Croce 1920/21 Unterrichtsminister im letzten Kabinett Giolitti. Bekannt ist seine ablehnende Haltung gegenüber dem Faschismus.

Croce, in dem seine italienischen Anhänger die vollendetste Ausprägung des italienischen Geistes seit Carducci, einen trotz romantischer Voraussetzungen wesentlich klassisch-italienischen Geist sehen, hat die gesamte jüngere Kritikergeneration in Italien aufs nachhaltigste beeinflußt. Durch seinen Kampf gegen den Positivismus der sogenannten „historischen Schule", der Philologen auf den Lehrkanzeln für Literaturgeschichte (vgl. La Critica erudita della letteratura e i suoi avversari, LNI. III.) hat er den Weg für einen neuen historischen Idealismus bereitet. Wir müssen uns im folgenden darauf beschränken, die leitenden Gedanken seiner Ästhetik herauszustellen (wofür jetzt auch sein Aufsatz La poesia e la letteratura, La Critica 1935, 405ff. zu vergleichen ist).

Im Mittelpunkt steht die Definition der Kunst als Anschauung (Intuition), deren Gegenstand das Gefühl (Erlebnis) ist. Mit der Anschauung und durch sie, in der künstlerischen Eingebung, ist zugleich der Ausdruck gegeben. In diesem Sinne, als Lyrik, ist die Kunst eins und kennt keine Einteilungen, noch Gattungen, es sei denn die rein praktischen Scheidungen nach den Ausdrucksmitteln. Dichtung ist aber nicht wesensgleich mit dem Gefühl an sich, sondern bedeutet dessen Einschmelzung in sprachlichen Ausdruck, in das Bild oder Wort, in dem es sich anschaut oder erkennt und damit zugleich läutert. Dadurch verknüpft die Dichtung das Einzelne mit dem allgemein Menschlichen, erhebt die Schau der Teile zur Weltschau, das Endliche zur Weite des Unendlichen und bringt die Gegensätze zu idealem Einklang. Im Gegensatz zum lyrischen Charakter der Poesie besteht der Ausdruck der Prosa nicht in Bildern, sondern in Symbolen oder Zeichen von Begriffen. Denn die Poesie ist die Sprache des Gefühls, die Prosa die des Intellekts. Das Wort ist Bild in der Dichtung, Zeichen in der Prosa. Darüber hinaus aber kann das Wort zum Werkzeug für praktische Ziele werden: im rednerischen Ausdruck. Dazu gesellt sich noch die weitere Kategorie des literarischen Ausdrucks als Ausgleichsform zwischen dem Dichterischen und dem Undichterischen (unmittelbar Gefühlsmäßigen, Prosaischen und Rednerischen), die Bekenntnisliteratur, die rednerische, Unterhaltungs- und lehrhafte Literatur. Fügen wir noch die Kategorie des „l'art pour l'art", der um ihrer selbst willen, unabhängig von einem eigentlich dichterischen Gehalt gepflegten schönen Form, und der „poesia pura", der „reinen Lyrik" als des unmittelbaren Ausdrucks des Gefühls, unabhängig von jedem Wortsinn, die demnach bestenfalls durch Suggestion zu wirken vermag, hinzu, so ist der Bereich des Undichterischen umrissen. Aufgabe des ästhetischen Kritikers aber ist es, das Lyrische im Kunstwerk aufzususchen, in dem Künstler nicht die biographische, sondern die lyrische Persönlichkeit zu erkennen. Dazu dient ihm als methodischer Maßstab das Begriffspaar: poesia — nonpoesia. Seine Grundsätze hat Croce anläßlich der Polemik um seine Kritik an Pascoli in einer Art „Katechismus" zusammengefaßt (LNI. IV. 205ff.). Durch seine Einfühlung und die Feststellung der dichterischen wie der undichterischen Elemente im Kunstwerk zeige der Kritiker, „wie es eigentlich gewesen", wie der ideale Schöpfungsprozeß verlaufen sei: in diesem Sinne aber fallen Kunstkritik und Kunstgeschichte zusammen. Und so ist denn die Antwort Croces auf die ihn beschäftigenden Fragen nach dem Verhältnis von Kunstgeschichte, Kunstkritik und Philosophie: sie sind schlechterdings wesensgleich. Philosophie ist die Geschichte des Werdens, ist nichts anderes als der die Wirklichkeit in ihrem Flusse erlebende, seiner selbst bewußte Gedanke, das Bewußtsein des in Vollzug befindlichen geschichtlichen Dramas.

Was die Gegner Croces seiner Kritik zum Vorwurf machten, nicht nur die Literaturgeschichte in eine Reihe zusammenhangloser Monographien, sondern auch das Werk des einzelnen Dichters in eine Anthologie lyrischer Bruchstücke aufzulösen, schien durch das Buch La poesia di Dante (1921) eine ausdrückliche Bestätigung gefunden zu haben: „Dante in Trümmern"! Was aber die Gegner übersahen, war das dialektische Verhältnis der Begriffe poesia — nonpoesia, des gedanklichen und damit an sich undichterischen Gefüges der Göttlichen Komödie und ihres eigentlich dichterischen, an der lebendigen und irdischen Persönlichkeit Dantes sich entzündenden Gehalts: das dialektische Verhältnis, aus dem die Einheit des Kunstwerkes in einem höheren Sinne ersteht.

XI. NEUROMANTISCHE STRÖMUNGEN: CREPUSCOLARI, LA VOCE, FUTURISTEN.

Die Wiedererweckung des Idealismus durch B. Croce und G. Gentile stellt den entscheidenden Schritt zur Überwindung des philosophischen Positivismus und Materialismus dar. Dessen Begleiterscheinung, die Kulturkrise des Intellektualismus, hatte durch das Übermenschentum und das heroische Pathos D'Annunzios keine Lösung gefunden. Der Durchbruchsversuch zum unmittelbaren Leben war gescheitert. Zu

Digitized by Google



23. Guido G. Gozzano.
(Aus Pan, 1. 12. 1933.)

Beginn des neuen Jahrhunderts suchten neuromantische Strömungen abermals nach einem Ausweg, nach der Ausflucht aus der Wirklichkeit in das Reich der Sehnsucht oder der Phantasie.

Gedämpft erklingt die Stimme einer Gruppe von Dichtern, die aus ähnlichem Lebensgefühl und aus derselben Zeitstimmung heraus einen ähnlichen Ton anschlagen. Die Crepuscolari sind oder fühlen sich krank und vom Schicksal enterbt, von der Blässe des Gedankens und dem Bewußtsein der Lebensohnmacht angekränkelt, ihre Sehnsucht ist darum gedämpft und müde. Ihr Erlebnisbereich ist ein eng begrenzter, heimatlicher und häuslicher, die Welt des Alltags und der Prosa. Sie sehen und erleben ihre Welt nicht in grellen Farben, sondern ziehen die Halbtöne und die Dämmerung vor. Ihre literarischen Wegbereiter waren in Italien Pascoli, in Frankreich die Lyriker von Verlaine bis Francis Jammes.

Die Lyrik Sergio Corazzinis (1887—1907) ist voll Schwermut und Müdigkeit, vom Todesgedanken überschattet, und dabei frei von literarischen Ansprüchen: Perchè tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange... Eine Lyrik der Einfalt, Demut und Innerlichkeit, der schlichten Formen, die den Ton der Prosa streifen. — Ähnlich ist das Schicksal (Tod durch Schwindsucht), die Lebenshaltung und der Ton der Lyrik des ihm befreundeten Guido Gustavo Gozzano (geboren in Turin 1883, gestorben 1916, Abb. 23). Der Schule D'Annunzios zeigt er sich bereits mit dem Bändchen La via del rifugio (1907) entwachsen. Sein Hauptwerk, der schmale Gedichtband I colloqui (1911, in endgültiger Ausgabe I primi e gli ultimi colloqui, 1925), enthält Gespräche mit dem eigenen Herzen, mit seinen Erinnerungen und den darin lebendig werdenden Gestalten. Schon „La via del rifugio" hatte die Flucht aus der Wirklichkeit in das Land der Träumerei, in die ferne Kindheit, in die idealisierte Zeit der Großeltern zum Thema. Es ist eine etwas manierierte und preziöse Wiedererweckung einer gekünstelten, konventionellen und sentimentalen Welt, die der verfeinerte Ästhet in der Phantasie genießt, indem er sich zugleich darüber erhebt und sie belächelt: die romantische Ausflucht des kranken Dichters aus der Gegenwart und Zukunft, die ihm gleich unerbittlich sind. Eine elegische Rückschau auf das eigene Leben mit den Genußmöglichkeiten, die nicht ergriffen wurden (... Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state...). Eine Rückschau in Verstandesbewußtheit und Selbstbespiegelung: Non vivo. Solo, gelido, in disparte, / sorrido e guardo vivere me stesso. Immer wieder entringt sich seinen Lippen der schmerzliche Ruf: Oh, könnte ich doch lieben! Er erkennt sich als „kalten Ästheten, Sophisten, kalten Träumer", der stets von neuem die Sehnsucht nach naturnahem, unmittelbarem, idyllischem Erleben, nach Überwindung des Egotismus und Intellektualismus äußert. Aus der idealisierenden Rückschau entwirft er die Geschichte seiner zarten Beziehungen zu dem ländlichen, einfachen Mädchen (La signorina Felicita ovvero la Felicità). Vor seiner durch ein vergilbtes Albumblatt angeregten Phantasie ersteht die Freundin der Großmutter (L'amica di nonna Speranza), umgeben von der etwas muffigen und engen, aber rührenden und sentimentalen Atmosphäre der Biedermeierzeit, die einzige Frau, die er vielleicht hätte lieben können, „amare d'amore". Die eigene romantische Haltung aber erscheint ihm als eine angenommene: diese Meinung entspringt der Selbstbespiegelung und der Selbstironie, die man fälschlich den „Humor" Gozzanos genannt hat. Seine Eingebung ist manchmal gedanklich-prosaisch, gewollt und gekünstelt, seine Dichtung macht oft den Eindruck eines müden Spieles und Getändels. — Corrado Govoni (geboren 1884) berührt sich in manchem mit den Futuristen, ist aber durch sein Lebensgefühl auch den „Crepuscolari" verbunden. Seine Weltschau löst sich in eine Fülle wesentlich mit dem Auge erlebter Bilder auf, Bilder aus dem Alltag seiner heimatlichen ferraresischen Erde und Menschen, aus dem Bereich der geringen und unscheinbaren Dinge und Naturwesen. Durch die besondere Art

Digitized by Google



24. Marino Moretti.
(Aus L'Illustr. ital., 7. 2. 1932.)

seines Impressionismus aber wird das idyllisch-elegische und sentimentale Erleben in eine Welt des Scheins und des „als ob" entrückt (ed ho la morbida impressione / d'essere come un bambino malato / in mezzo a tanti bei giuocattoli in un prato ...). Außer den lyrischen Sammlungen (Fiale, 1903; Poesie elettriche, 1911; Il flauto magico, 1933) hat Govoni auch Romane veröffentlicht, in denen sich als Quelle seiner Bilderfülle und seines Impressionismus ein ausgesprochener Sensualismus verrät, eine Erotomanie, welche die Auflösung der epischen Form in einem rednerischen Lyrismus und einem ermüdenden Wortschwall im Gefolge hat (vgl. La terra contro il cielo, 1922).

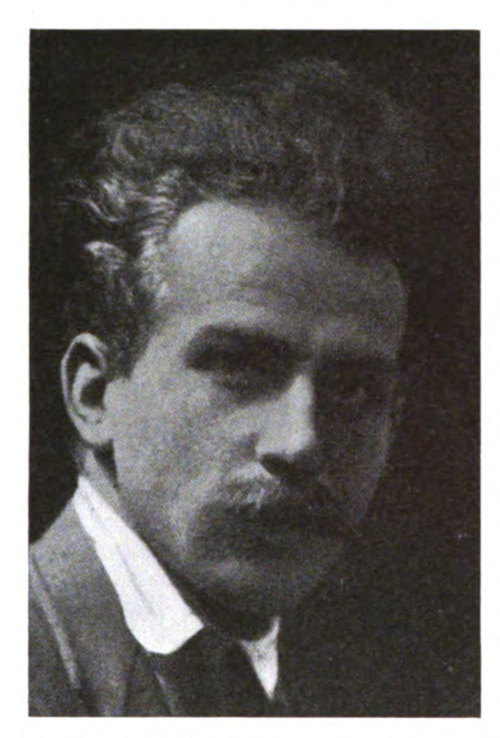


25. Giuseppe Prezzolini.
(Aus Pan, 1. 3. 1934.)

Derjenige Teil der jungen Generation, der sich im Gegensatz zum rhetorischen Pathos D'Annunzios zur schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit bekennt, sieht vielfach wieder zu Verga als einem Meister auf. Dies gilt vor allem von dem Erzähler Marino Moretti (geboren 1885 in Cesenatico, Abb. 24), während seine idyllisch-elegische Lyrik wie die der anderen Crepuscolari eher an Pascoli anknüpft. In seinen Novellen tritt ein psychologischer Realismus in scheinbar unpersönlicher Darstellung in Erscheinung. Die Schau seiner Welt und ihrer Menschen ist durchdrungen vom Mitleid mit den Pesci fuor d'acqua (1914), mit den Puri di cuore (Roman, 1923), den Bescheidenen, Armen, vom Schicksal Benachteiligten, zum Verzicht Gezwungenen, Enttäuschten, Schüchternen und Scheuen, den Träumern, Blassen und Traurigen, mit den Mädchen, die weder schön noch häßlich sind, mit den unbeholfenen und großen Kindern, aber auch mit denjenigen, die niemals jung gewesen und denen vielleicht im Herbst des Lebens eine bescheidene Erfüllung winkt. Mit den letzteren beschäftigt sich namentlich L'Isola d'amore (1922), der Liebesroman der alten Jungfern, denen in einer Welt des Scheins, in einem „künstlichen Paradies" ein verspätetes Glück geboten werden soll, wobei freilich die Heldin an der Durchbrechung einer doppelten Illusion zugrunde geht, denn „l'amore ... è un'illusione". Aus der Spannung zwischen dem phantastischen Motiv und der Wirklichkeit erwächst die Ironisierung des ersteren. Hinter dem „Realisten" Moretti steht der Romantiker, der, von geheimer Sehnsucht nach dem Leben erfüllt, sich über dessen Unzulänglichkeiten mit seiner oft kaum merklichen Ironie erhebt. Gegen den Vorwurf, kein echter Romagnole zu sein, hat sich Moretti in seinem Erinnerungsbuche (Il tempo felice, 1929) gewehrt. — Eine religiöse Innerlichkeit mit franziskanischem Anklang bekundet der Lyriker, eine nachdenkliche Innen- und Rückschau, ein schlichtes, unrhetorisches Heldentum im Erleben des Krieges und der tödlichen Verwundung als Lebenskrise und Wiedergeburt der Erzähler Fausto Maria Martini (aus Rom, 1886—1931) in seinem lyrisch-autobiographischen Roman Verginità (1921). Er war ein Freund Morettis und Corazzinis und Übersetzer Rodenbachs und Shelleys. — Als den Crepuscolari verwandt dürfen auch Guelfo Civinini (geboren 1873) und Diego Valeri (geboren 1887) mit seinem „Pianto di cose agognate e perdute, / ... Pianto di povere gioie vissute" gelten.

Im Gegensatz zur Verzichtstimmung der Crepuscolari schrieb eine andere literarische Gruppe, die sich 1903 in Florenz um Giovanni Papini und die von ihm gegründete Zeitschrift „Leonardo" scharte, die Erneuerung des gesamten Geisteslebens auf ihre Fahnen. Sie bezeichnete sich selbst als eine Art „Sturm und Drang" und ging in ihrer Bekämpfung des Positivismus ebenso sehr von dem Idealismus moderner Richtungen wie dem der deutschen romantischen Philosophie aus. Zu dieser Gruppe gehörten Prezzolini, Borgese, Cecchi u. a. Von 1908 trat an die Seite und bald an die Stelle des Leonardo das Wochenblatt „La Voce". Gründer der Zeitschrift, Organisator und geistiger Mittelpunkt der Bewegung war Giuseppe Prezzolini (geboren 1880 in Perugia, Abb. 25), ein treuer Anhänger Croces. Der Idealismus Prezzolinis,

Digitized by Google



26. Scipio Slataper. (Aus Pan, 1. 5. 1934.)

der mit einfühlender Sympathie den Gedankengängen der deutschen Mystiker nachspürte, hat eine mystische, irrationale Färbung. Im Unbewußten findet er darum das eigentliche schöpferische Prinzip der menschlichen Kultur. Daher erhält mit La Voce der Kampf gegen die Verfallsstimmung der Zeit recht eigentlich die Wendung gegen den Intellektualismus. Dazu stimmt der Zug zum Praktischen, die Erweiterung des Interessenbereichs der Voce auf die politischen, sozialen und alle kulturellen Tagesfragen. Der Erneuerung der italienischen Kultur sollte auch die Bekanntschaft mit den geistigen Erscheinungen der anderen europäischen Länder, vor allem Deutschlands und Frankreichs dienen. So wirkte Prezzolini durch La Voce als Apostel für die Erneuerung der italienischen Kultur aus dem Geiste des Idealismus.

Der Richtung der Voce stand eine Zeitlang der Ligurer Giovanni Boine (1887—1917) nahe, der über den Modernismus hinweg sich den Fragen philosophischer Welterkenntnis zuwandte und darüber hinaus die Erlösung in der Kunst zu finden hoffte. Im Grunde aber blieb er zeitlebens ein innerlich bedrängter, widersprüchlicher Mensch. Er war ein Gottsucher, der über die Versuche rationaler Welterkenntnis hinaus nach der Ganzheit des Lebens trachtete. Diese seine seelische Situation spiegelt sich außer in seinen kritischen Schriften in einer Art autobiographischem, gleichnishaftem Roman, Il peccato (1914), wo der Held durch die „Sünde" mit der Novize, die er dadurch dem Leben wiedergewinnt, den Durchbruch zum wirklichen und tätigen Leben und damit zu wahrer Religiosität findet. Auch hier drückt sich das widersprüchliche Wesen des Verfassers im Stil aus, der immer wieder vom Autorenbericht in lyrisches Selbstgespräch, d. h. inneren Dialog, übergeht.

Scipio Slataper aus Triest (geboren 1888, gefallen 1915 auf der Podgorahöhe, Abb. 26) nahm in seiner Studienzeit in Florenz lebhaften Anteil an den Bestrebungen der „Voce". Als Kritiker bemühte er sich in seinen Studien über Ibsen und Hebbel um das Verstehen des nordischen Geistes. Il mio Carso (1912) ist weniger Schilderung seiner Jugenderlebnisse und Eindrücke als lyrisches Bekenntnisbuch und Ausdruck der schicksalhaften Verbundenheit mit seiner heimatlichen Umwelt. Im Mittelpunkt steht das seelische Erlebnis und das Bewußtsein der Eigenart des Grenz- und Auslandsitalieners, der sich dem Binnenitaliener und seiner Kultur gegenüber als Barbar und doch als Bruder mit der unstillbaren Sehnsucht nach Heimkehr empfindet. Die wilde und ursprüngliche Natur des Karstes ist Ausdruck und Abbild der Dichterseele, die sich in dieser Natur selbst erlebt, allen Geschöpfen in ihrer Freiheit brüderlich verbunden fühlt. In dieser Natur hat der bei aller Wildheit und Ungebundenheit empfindsame Knabe das Erlebnis der Gottheit. Der Dichter erweist sich als lyrischer, phantasievoller Träumer, dem sich immer wieder die Grenzen zwischen Träumerei und Wirklichkeit verwischen, als nachdenklicher Mensch, der tief von den Geheimnissen der Schöpfung berührt, aber auch von nationalem Pflichtgefühl und Opferbereitschaft erfüllt ist, die er durch seinen Tod besiegelte. An Stelle lateinischer Klarheit drückt dies Buch den Anteil des Verfassers an irrationaler nordischer Seelenartung aus, wie sie blutsmäßig durch die zum Teil slavische Abkunft und durch die Umgebung bedingt war. Stil und Darstellung wirken darum lebhaft, aber auch abgerissen und skizzenhaft.

Piero Jahier (geboren 1884) gehörte ebenfalls der Gruppe der „Voce" an. Seine Hauptwerke, Ragazzo (1919) und Con me e con gli alpini (1919) sind wesentlich autobiographischer Natur, das erstere eine Landschaftsschilderung mit Erdgeruch, Schilderung des heimatlich piemontesischen Bergdorfes und seiner Menschen in ihrer Einfachheit und Naturverbundenheit, das letztere eine Art Kriegstagebuch. Jahier versteht es vor allem, Porträts von Menschen in ihrer körperlichen und seelischen Eigenart in den scharfen, manchmal ironischen Strichen einer Karikatur zu entwerfen, zugleich auch die gemeinsamen menschlichen Züge seiner Alpenjäger zu zeichnen, und dies in einer knotigen, rauhen Sprache, die unvermittelt, ruckweise fortschreitet, die dem Gegenstand, der Art der Gebirgler und Bauern angemessen, aber auch von biblischem

Digitized by Google

Pathos genährt ist, kurz in einem Stil, der aus dem protestantisch-puritanischen Ethos des Valdensers stammt, die Italiener aber recht fremdartig anmutet.

Eine besondere Stellung unter den neuromantischen Strömungen nimmt der Futurismus ein. Er lehnt jede Art von Historismus („Passatismus") ab, verkündet den völligen Bruch mit allen Überlieferungen und statt dessen seinen Glauben an die Dynamik des modernen Lebens, an den ständigen Aufbruch. Seine Lehre sollte der Entfesselung des ursprünglichen, ungehemmten Lebens, der Schöpfung aus dem Unbewußten dienen. Darin ist eine neue Art von Individualismus gegeben. Der Futurismus hatte es zunächst auf eine Änderung der italienischen und europäischen Seelenverfassung, auf die Begründung einer neuen Ethik des dynamischen Lebens, einer neuen Religion der Schnelligkeit, der Willkür, der Tat und Gewalt abgesehen. Er predigte einen grundsätzlichen Optimismus im Gegensatz zum Pessimismus der positivistischen Weltanschauung, eine neue Moral der Lebensbejahung und Freude. Aus dieser ihrer Einstellung ergibt sich die rednerische, propagandistische Haltung der futuristischen Dichtung. Die Tat als Selbstzweck bedeutet die Verneinung aller Ruhe und Ordnung, Ablehnung des Pazifismus und Verherrlichung des Krieges als Grundlage und Kraftquelle des Lebens. Die Entfesselung der Kräfte des Individuums wie der Nation bringt das Streben nach Ausdehnung mit sich, den Imperialismus: der Futurismus hat sich in Übereinstimmung mit D'Annunzio als lautester Rufer für den Libyschen und den Eintritt in den Weltkrieg betätigt. Er war aber auch eine der Voraussetzungen des Faschismus. Am 20. Februar 1909 veröffentlichte der französisch gebildete und meist französisch schreibende geistige Urheber der Bewegung, Filippo Tommaso Marinetti (geboren 1878 in Alexandrien; vgl. Abb. 27) im Figaro das erste futuristische Manifest, dem noch zahlreiche andere folgten. Am 12. Januar 1910 eröffnete er seinen Werbefeldzug mit einem futuristischen Abend im Teatro Rossetti in Triest.



27. Filippo Tommaso Marinetti.
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia II.)

Die futuristische Ästhetik verwirft alle überlieferten Gesetze und Regeln und Gattungen, aber auch den Vers, der durch den „freien Vers", bzw. eine lyrische, rednerisch-deklamatorische Prosa zu ersetzen sei. Sie will alle überlieferten künstlerischen Ausdrucksmittel, darunter die Sprache, einer Erneuerung unterziehen. Die hergebrachte Syntax sei in jeder Hinsicht zu durchbrechen, alle Ordnung aufzuheben, die Verba im Infinitiv zu verwenden, das Adjektiv und Adverb und die Satzzeichen abzuschaffen: „Tout ordre étant fatalement un produit de l'intelligence cauteleuse, il faut orchestrer les images en les disposant suivant un maximum de désordre . . ." (Marinetti, Manifeste technique de la littérature futuriste, 1912). Aus der hergebrachten Syntax entbunden, ergeben sich die „mots en liberté". Sie (vor allem die Substantiva im verblosen Nominalsatz) entsprechen der Wiedergabe ungeordneter Sinneseindrücke oder innerer Wahrnehmungen: hier enthüllen sich die Zusammenhänge mit dem Impressionismus. Die Verwendung der „parole in libertà" ohne Satzzeichen, ohne Zusammenhang und Sinn kann bestenfalls etwas von den Stimmungserlebnissen oder chaotischen Vorstellungen ihrer Urheber ahnen lassen: was dem Futurismus vorschwebt, ist der Ausdruck der „reinen", unmittelbaren Lyrik (poesia pura). In dieser Richtung liegt die besondere Verwendung von Lautmalereien, wie man sie schon bei Pascoli findet. Ferner die gleichzeitige Verwendung von Mitteln aus dem Bereich verschiedener Sinne (besondere Anordnung des Drucks, Weglassung der Satzzeichen als Aufhebung aller Grenzen und Linien usw.). Es sei nur erwähnt, daß der Futurismus durch Heranziehung anderer Sinne neue Künste zu begründen gedachte, wie den „tactilisme", daß er in der Malerei die Auflösung der Zeichnung als der „Grammatik" und die Steigerung der Dynamik der Farbe noch über den Impressionismus hinaus forderte, daß er ganz allgemein in den bildenden Künsten den Grundsatz der Gleichzeitigkeit verschiedener Bildmomente zur Anwendung brachte.

Francesco Flora (Dal Romanticismo al Futurismo) hat unter den geistigen Voraussetzungen des Futurismus die Bergsonsche Philosophie (Intuitionismus und „élan vital"), aber auch die (freilich miß-

Digitized by Google

verstandene) Lehre Croces von der Kunst als schöpferischer Intuition oder Lyrik, unter den künstlerischen Voraussetzungen die Dichtung Pascolis und D'Annunzios gefunden. Die tiefere Wurzel des Futurismus aber liegt in dem Trugbilde, über alles Rationale hinaus zum Ausdruck unmittelbaren Erlebens gelangen zu können.

Die dichterische Praxis Marinettis, das eigentliche Wesen seiner Lyrik, besteht in der Auflösung seiner Welt in dynamische, erlebte Bilder, in denen das neue willensmäßige, brutale Lebensgefühl zum Ausdruck kommt, in Bildern, die alles in Leben und Bewegung und menschenähnliche Gestalt umsetzen:

Digradanti sui declivi dei monti lontani vedo le case nere che scendono, sbarrando i loro vetri rossi, con dolce sghignazzare e col sorriso truce dei loro balconi sdentati . . .	Ich sehe auf dem fernen Hang der Berge die schwarzen Häuser niedersteigen. Weit sie reißen dabei die roten Fenster auf mit frohem Lachen. Und grimmig lächeln die Balkone dort, die zähnelosen.
Le finestre battono le palpebre, rapide, poichè la bufera raddoppia. . . .	Dann schlagen schnell die Fenster mit den Wimpern, der Sturm hat seine Kraft verdoppelt.

Eine ,,orchestration des images."

Aldo Palazzeschi (geboren 1885 in Florenz) ist durch die futuristische Bewegung hindurchgegangen. Mit einer teilweise prosaischen Eingebung verbindet sich bei ihm eine ironische Schau der Welt auf einem Untergrunde von Schwermut und Sehnsucht. Als verspäteter Abkömmling der Romantik hat er sich in einem Selbstporträt (Chi sono) den ,,Possenreißer seiner Seele" genannt. Sein futuristischer Roman, Il codice di Perelà (1911) ist eine allegorisch-satirische, grotesk-phantastische Fabel, die das Auftreten des luftigen Helden Perelà, eines menschenähnlichen Gebildes aus Rauch, in der Stadt der Menschen und am Königshofe zur Satire der verschiedensten menschlichen Einrichtungen und Dinge benützt: gerade ihm, dem Luftigen und Leichten, wird die Abfassung des Bürgerlichen Gesetzbuches anvertraut! Die Auflösung der Darstellung in szenische Gesprächsform, wobei die Örtlichkeiten und selbst die Gesprächspartner meist in Schwebe bleiben, trägt zur besonderen Atmosphäre der Luftigkeit und Nichtwirklichkeit des Ganzen bei. Die Lyrik Palazzeschis läuft oft auf eine Art Gestammel hinaus, auf Gehörswirkungen, die im Verein mit Gesichtseindrücken der Erzeugung undefinierbarer Stimmungen dienen. Stimmungen einer Welt, die den Leser zwischen prosaischer Gedanklichkeit und grotesker Phantastik, zwischen Ernst und Ironie, Schwermut und einem müden Lächeln in Schwebe hält. Durch seinen Hang zur Lautmalerei (vgl. ,,La fontana malata"!) und seinen Impressionismus, durch sein Verhaftetsein im Kindlichen, verrrät Palazzeschi seine Verwandtschaft und seine literarische Herkunft von Pascoli. Aus diesen Voraussetzungen heraus hat er aber jüngst in den Stampe dell'Ottocento (1932), in den ,,Stichen" aus dem florentinischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ein sehr anschauliches und persönliches Buch gegeben.

Die ,,parole in libertà" sind in der Lyrik Luciano Folgores (Omero Vecchi aus Rom, geboren 1888) Mittel eines nach innen gewandten Impressionismus, Ausdruck von inneren Zuständen, Seelenlagen, Stimmungen, für die das Ich nicht so sehr Träger als Medium ist. Ein derartiges Lebensgefühl spricht sich in Versen wie den folgenden aus:

Stupor di me stesso. Ignota sento ogni cosa, oscura. Fuori notte e pioggia. Dentro i miei sensi: Specchi neri per riflettervi immagini, voci, forme che non posso riconoscere.	Erstaunen vor mir selbst. Und alles dunkel mir und unbekannt. Und draußen Nacht und Regen. Und drinnen meine Sinne — Sind schwarze Spiegel, Sie werfen Bilder mir zurück und Stimmen, Formen, Die nimmer ich erkennen kann.

Und mag die Symbolisierung und Mythisierung des Gegenständlichen, der Welt der Technik, in Gedichtsammlungen wie Canto dei motori (1912) auch oft gewaltsam vor sich gehen, Folgore ist ein wirklicher Dichter im Ausdruck eines besonderen Welt- und Lebensgefühls, ein Dichter, der mit Erstaunen und Nachdenklichkeit der großen Frage des Lebens gegenübersteht. Und dies auch in den Novellen mit ihrer besonderen Art von Humor. Die letztere Seite entwickelt er namentlich in seinen parodistischen Porträts zeitgenössischer Dichter (Poeti controluce, 1922; Poeti allo specchio, 1924).

Der Autodidakt Giovanni Papini (geboren 1881 in Florenz, Abb. 28), der Begründer des Leonardo und Angehöriger des Kreises der Voce (die er 1912 leitete), ein unruhiger, aufrührerischer und angriffslustiger



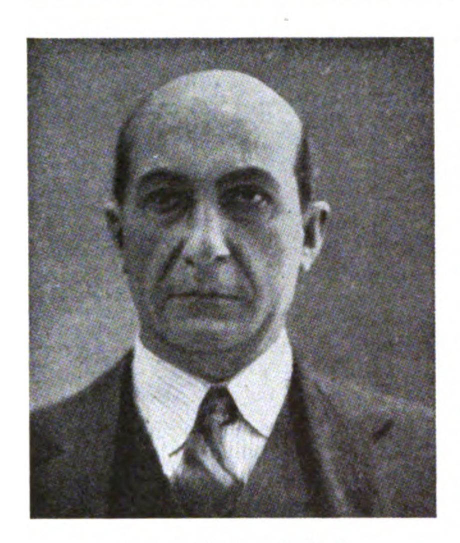
Geist, trennte sich 1913 von den alten Genossen. Seine neue Zeitschrift, Lacerba (1913—1915), wurde bald zum Organ aller Rebellen und der Futuristen vom Schlage Marinettis. Aber auch vom Dogmatismus des letzteren rückte Papini und mit ihm Palazzeschi und Soffici ab. Das Kriegsende brachte die Bekehrung des Himmelstürmers zum rechtgläubigen Katholizismus. Trotz dieser scheinbaren Wandlungen ist aber Papini derselbe geblieben. Von seiner Sendung als Dichter und Denker, als Menschheitsapostel, überzeugt und von brennendem Ehrgeiz erfüllt, strebt er — echt futuristisch — nach Originalität um jeden Preis und liebt es, seine Leser durch Paradoxe zu verblüffen. Die innere Widersprüchlichkeit des Menschen ist in kaum einer der zahlreichen Schriften durch die organische Einheit der Dichtung überwunden. Seine theoretischen und kritischen Schriften aber sind wesentlich dazu bestimmt, niederzureißen. Einer seiner scharfsinnigsten Kritiker, Francesco Flora (Dal Romanticismo al Futurismo) hat den tieferen psychologischen Grund seines Niederreißens aufgedeckt: „Er ist ein Mensch, der sich selbst einen Glauben auferlegen möchte, und der darum alles niederreißt, was sich diesem entgegenstellt. Er wechselt aber jedes halbe Jahr oder vielleicht jede Woche den Glauben. Er hat nicht geglaubt, er hat glauben wollen: er hat sogar glauben wollen, ein Genie zu sein." Daher geht heute das fast einstimmige Urteil der Kritik dahin, daß von dem Schriftsteller Papini nur wenige Seiten Bestand haben werden: im wesentlichen diejenigen, die er selbst in der mit Pancrazi zusammengestellten Anthologie (Poeti d'oggi) ausgewählt hat. — Un uomo finito (1912) ist der autobiographische Roman des ehrgeizigen und egotistischen Verstandesmenschen, der nach den höchsten Gütern, nicht nur des irdischen Lebens, sondern auch des Übermenschlichen trachtet, nach allen Philosophien, Theorien und Systemen greift, am Ende aber seine Niederlage bekennen muß, da er alles gewollt hatte. Der Roman einer für ihre Zeit charakteristischen Gestalt, wie sie Papini schon vorher in den „Philosophischen Novellen" der Sammlung Il tragico quotidiano (1906) in Gesprächen mit Hamlet, dem Teufel, Don Juan und dem Ewigen Juden gezeichnet hatte. — Cento pagine di poesia (1915) sind Selbstbekenntnisse und Darstellungen der ihm vertrauten Örtlichkeiten und Personen, an sich belanglose Skizzen und Porträts aus einer gewissen Beschaulichkeit in Form eines Prosagedichts. Wo der Leser in den Bann wirklichen lyrischen Erlebens, lyrischer Natur- und Weltaufgeschlossenheit zu geraten meint, wird er durch die Selbstüberhebung oder die Ironie des Autors ernüchtert. — Auch Giorni di festa (1918) gehört in das Gebiet des Autobiographischen. Manche schlichte Schilderungen von Kindheitserlebnissen (San Martin La Palma), wo die Absicht zu wirken oder zu verblüffen fehlt, erweisen Papini als wirklichen Erzähler. Diesen Seiten sind an Erlebnisgehalt einige Gedichte der Sammlung Opera prima (1917) an die Seite zu stellen. — Naturaufgeschlossenheit prägt auch den Ausdruck der besten Seiten der Storia di Cristo (1921). Dieses mit großer Reklame aufgezogene Werk ist eine wortreiche Paraphrase der Evangelien in rednerischem Pathos und Lyrismus, in rhythmischer Prosa, ein Werk, dessen philosophische, religiöse und ästhetische Hinfälligkeit von Flora (a. a. O.) überzeugend dargelegt ward wie das literarische und politische Wirken der neukatholischen Richtung der Nachkriegszeit überhaupt: „Wenn jene Leute wirklich Katholiken wären, würden sie gerade jene zwei Betätigungsweisen verschmähen, mit denen sie in unseren Tagen ihren Glauben ausposaunen: die Kunst nämlich und die Politik."



28. Giovanni Papini.
(Aus Il libro ital. 1934/6.)

Wie für Papini so war auch für Ardengo Soffici (geboren 1879 in Rignano am Arno, Abb. 29) der Futurismus ein Durchgangsstadium. Als Zeichner, Maler und Kunstkritiker von 1900 bis 1907 in Paris lebend, hat sich Soffici um die Vermittlung französischen Geistes an Italien bemüht. Seine Einkehr in der Heimat, deren kulturelle, soziale und politische, aber auch literarische Zustände (wie z. B. die „dannunzianische Fäulnis") ihn empören, hat er in dem Roman Lemmonio Boreo (1912) dargestellt, dessen Held als eine Art Don Quijote und als Weltverbesserer zur Bekämpfung jeder Art von Unechtheit,

Digitized by Google



29. Ardengo Soffici.
(Aus L'Illustrazione, 1. 5. 1932.)

Heuchelei und Ungerechtigkeit auszieht und sich dabei mit seinen Helfern oft in Widerspruch zum Strafgesetzbuch setzt. Es ist eine Art satirischer Abenteuerroman, der an die Überlieferung der alten Abenteuer- und Schelmenromane sowie der alten Novellenliteratur anknüpft und auch viel von deren Stil und Atmosphäre übernimmt. Er zerfällt damit in eine Reihe von Abenteuern und Episoden und eingeschachtelten Erzählungen. Demnach sind auch die Personen der Episoden keine Charaktere, sondern typische Verkörperungen der betreffenden sozialen oder moralischen Schäden. Dasselbe gilt aber auch von dem Helden als dem Verkünder und Verkörperer der damaligen Theorien und Anschauungen Sofficis. — Arlecchino (1914), Giornale di Bordo (1915), Bif§zf +18, Simultaneità, Chimismi lirici (1915) und La Giostra dei sensi (1919) entstanden, nachdem der Autor 1913 seinen Anschluß an den Futurismus vollzogen hatte. Es sind Eindrücke, Skizzen, Tagebuchblätter, Momentaufnahmen aus dem Leben, Ausschnitte aus der Natur, aus der Landschaft, Bilder aus der Tier- oder Dingwelt aus dem Blickwinkel vermenschlichender oder erotisierender Vergleiche, Wiedergabe von Stimmungen. Die syntaktischen Ausdrucksmittel (vor allem der verblose Nominalsatz) sind die des Impressionismus, die Form die des Prosagedichts. In diesem lyrischen Impressionismus finden wir das eigentliche Wesen des Schriftstellers Soffici. Sein Welt- und Lebensgefühl wird durch die Vorstellung einer übersteigerten, selbständig gewordenen Sinnesempfänglichkeit gekennzeichnet: „Sparire in quanto organismo, corpo, intelletto e stemperarsi, sensibilità autonoma, nella impassibilità del fenomeno mera musica e luce." Daher der Titel eines dieser Skizzenbücher (selbständig gewordener „documents humains"): Turnier der Sinne! Soffici ist der Hauptvertreter einer Eindruckskunst in Bruchstücken und Skizzen. Das Fronterlebnis hat den früheren Internationalisten zum Nationalisten und in der Kunst zum überzeugten Verfechter der Überlieferung und des Klassizismus gewandelt. Der neue Klassizismus kündigt sich in den Kriegstagebüchern Kobilek (1919) und La ritirata del Friuli (1919) in der organischen Verschmelzung von Autorenbericht und impressionistischer Darstellung, aber auch in der neuen, geschlosseneren Ausgabe des Lemmonio Boreo (1923) an.

Mit seiner Betätigung als Maler und Schriftsteller, wie namentlich als Verfasser impressionistischer Skizzen und Beobachtungen, der Wirklichkeit nachgezeichneter Porträts, einer Welt als Skizzenbuch (Uomini e altri animali, 1914) aus einer ironisch-skeptischen Schau, mag hier Ugo Bernasconi Erwähnung finden. Außerdem Camillo Sbarbaro (geboren 1888).

XII. DIE KULTURKRISE DES INTELLEKTUALISMUS UND DIE HUMORISTEN.
(Journalismus, Kritik und Literatur; Borgese; Svevo, Panzini).

Eine der auffallendsten Erscheinungen des italienischen Schrifttums der Gegenwart besteht in dem engen Verhältnis zwischen Journalismus und Literatur. Die Mehrzahl der jungen Schriftsteller von heute kommt von den Kritiken, Skizzen und Kurzgeschichten der „terza pagina" (der Feuilletonecke) der großen Tageszeitungen her zur Literatur im engeren Sinne. Man hat dadurch, also durch materielle Daseinsbedingungen der Schriftsteller und den äußeren Rahmen der „terza pagina" die nach wie vor beherrschende Rolle des Fragments in der italienischen Literatur zu erklären versucht. Und man hat andererseits der Tagespresse und der Mitarbeit der Schriftsteller die Rolle und das Verdienst zugeschrieben, ein breiteres literarisches Publikum zu schaffen. Wie dem auch sei, die erwähnte Erscheinung läßt sich durch äußere Umstände allein nicht erschöpfend erklären, wir sehen darin vielmehr ein Zeichen einer vorherrschend kritisch-verstandesmäßigen Geistesverfassung der Zeit, eines der Zeichen der noch nicht überwundenen Krise des Intellektualismus. Der Fragmentismus aber beruht zu einem wesentlichen Teile auf dem grundsätzlichen Impressionismus, der gesteigerten Sinnesempfänglichkeit der ganzen Generation, d. h. aber zugleich auf einer weitgehenden Passivität, auf dem mangelnden Willen und der mangelnden Kraft zum großen, geschlossenen Kunstwerk.

Eines der aufschlußreichsten Beispiele für diese journalistisch-literarische Tätigkeit bietet Ugo Ojetti (geboren 1871 in Rom), der als Kunstkritiker und Leiter kunstkritischer und literarischer Zeitschriften (Dedalo, Pegaso, jetzt Pan), zeitweise auch des Corriere della Sera, auf Grund umfassender Bildung und


Digitized by Google

methodischer Arbeit sich langsam seinen Weg in der literarischen Welt gebahnt hat. Sein Nachkriegsroman Mio figlio ferroviere (1922) erweckte Interesse als gut beobachtetes, leicht ironisch gefärbtes Abbild der kulturellen und sozialen Verhältnisse jener Zeit. Seinen eigentlichen Weg aber hat Ojetti mit seinen Cose viste (1923 ff.) gefunden, Musterbeispielen der Berichterstattung, gesammelten Skizzen, Schilderungen und Beobachtungen der verschiedensten Begebenheiten und Begegnungen in impressionistischer, inszenierender Darstellung und gepflegter Sprache. — Andersgeartet ist der Fall des Romagnolen Renato Serra, der, 1884 in Cesena geboren, in seinem Wesen nichts Romagnolisches fühlte. Serra war ein zwiespältiger, seelisch kranker und ewig schwankender Mensch, ein romantisch Dekadenter, der weder ausgesprochener Künstler war, noch sich auf die Kritik zurückzuziehen vermochte. Das literarische Dokument seiner seelischen Nöte und Zwiespältigkeiten, seiner neurasthenischen Empfänglichkeit und Beeindruckbarkeit ist das Esame di coscienza di un letterato (1916), lyrische Prosa als Ausdruck einer schwermütigen, nachdenklichen Natur, einer leisen Trauer und Müdigkeit, in der sich die Ahnung eines frühen Todes (er fiel 1915 als Kriegsfreiwilliger auf der Podgora-Höhe) auszusprechen scheint. Auch als Kritiker Fragmentist und Impressionist, wandte er (darin ein Schüler Carduccis) seine Aufmerksamkeit den formalen Einzelbeobachtungen zu, deren autobiographischen Wurzeln er nachspürte. Er war darauf aus, die psychologische, umweltliche und geschichtliche Situation nachzugestalten, aus der eine Dichtung, ihre Motive und Stilelemente hervorgegangen. — Auch Emilio Cecchi (geboren 1884 in Florenz) bemühte sich um das Verständnis der Dichtung durch eine Art Nachschöpfung und Wiedererweckung der Atmosphäre, aus der sie entstanden. Er hat sich in seinen Kritiken und Skizzen, in den Bruchstücken der Pesci rossi (1920) und der Osteria del cattivo tempo (1927) ein Mittel zum Ausdruck seiner Weltschau geschaffen, einer impressionistischen Auffassung der Welt, wo aber durch die äußeren Eindrücke, Bilder und Vergleiche besonderer Art eine phantastische oder manchmal gespenstische Welt des Scheins aufgerichtet wird. Er spielt mit Gegensätzen und einer Ironie, die sich in Selbstironie, aber auch ins Spitzfindige und Gesuchte überschlägt.

Viele Angehörige der jungen und jüngsten Generation wären hier noch zu nennen. Vor allen anderen aber verdient die Persönlichkeit und das Werk des Sizilianers Giuseppe Antonio Borgese (geboren 1882) Beachtung, der nach einer fast zwanzigjährigen Tätigkeit als Kritiker sich der Dichtung zuwandte. Borgese hatte sich mit seiner Storia della critica romantica (1903) einen Namen gemacht, hatte Bücher über D'Annunzio und die zeitgenössische italienische Literatur, aber auch über Deutschland, das er aus eigener Anschauung kannte (La nuova Germania, 1909; Italia e Germania, 1915) geschrieben und 1910 einen Lehrstuhl in Rom, 1918 einen in Mailand für deutsche Literatur bzw. Ästhetik erhalten. Vom Anhänger Croces zu dessen Gegner gewandelt, stellte er dessen von ihm als ultraromantisch und nihilistisch bezeichneter Ästhetik eine eigene, in folgenden Grundsätzen gipfelnde Lehre entgegen: „Die Schönheit ist nicht durch den Wert der Persönlichkeit und durch die anderen Zufälligkeiten gegeben, sondern durch die Anstrengung, die der Künstler macht, um sie zu überwinden. Der Stil ist die Askese des Künstlers."

Der Held seines großen, 1921 erschienenen Romans, Rubè, ist ein Neurastheniker, der im Kriege und im Soldatenleben Heilung für seine kranke Seele sucht und sich darum bei Ausbruch des Weltkrieges als Anwalt der Teilnahme Italiens aufspielt, ein Egotist nach Art Julien Sorels, der sich selbst in eine Schule des Willens und der Männlichkeit nehmen will. Er zergliedert seinen Mut und erkennt ihn als überkompensierte Feigheit. Selbsttäuschungsversuche (auch in der Liebe) wechseln mit Selbsterniedrigung. Rubè ist ein gespaltener, zerrissener Charakter, dem die Selbstanalyse zur Tragödie wird, ein Schiffbrüchiger des Lebens und damit zugleich das Opfer einer Zeitkrankheit. Er entwirft in folgenden Strichen sein Selbstporträt und umreißt damit seine Situation im Leben: „Tatsache ist, daß ich ein Intellektualist bin ... Nichts in der Brust ... Kein Herz ... Unfähig, das Gute zu tun und das Böse zu wollen ... Eine einzige aus Instinkt begangene Tat, und wäre es ein Verbrechen, ein Gemetzel! Ich wäre gerettet." Seine Götzen waren Don Juan, Napoleon, Stendhal, Nietzsche, D'Annunzio, die Götter eines neurasthenischen Geschlechts, die er später verdammt. Damit erweist sich der Roman als eine ausdrückliche Abrechnung mit Egotismus und Übermenschentum, wie mit dem Intellektualismus des Jahrhunderts. Zugleich ist er ein Spiegelbild der schweren seelischen, sozialen und wirtschaftlichen Krise der Nachkriegsjahre in Italien, einer durch eine sinnbildliche Gestalt verkörperten Seelenverfassung, die den eigentlichen Nährboden für den Bolschewismus abgegeben. Man fühlt den Anteil des Autors an der seelischen Krise seiner Generation. Die Grundstimmung ist die der Schwermut und Ergebenheit in die menschliche Tragödie und das Schicksal, einer verborgenen, aber tiefen Religiosität. Aber der autobiographische Gehalt ist nicht durchaus in den Bereich einer reinen, dichterischen Phantasieschöpfung erhoben. Das Gedankliche und Theoretische nimmt vor allem in den Reden einen breiten Raum ein. Die Erzählung verwendet neben dem Autorenbericht


Digitized by Google

überwiegend direkte Rede als Ausdruck der Dialektik in der Selbstanalyse Rubès, als Ausdruck seiner inneren Dialoge. Der Autor erweist sich als guter Menschenbeobachter. Bezeichnenderweise haben der Held seines zweiten Romans (I Vivi e i Morti, 1923) und so manche Gestalt seiner Novellenbände wesentliche Züge mit Rubè gemein. Und wie diesen, so hat Borgese auch den Kronprinzen Rudolf von Österreich als Helden seines Dramas L'arciduca (1924) aufgefaßt: als willensschwachen, ehrzeizigen Menschen, voll der besten Absichten, unfähig zu handeln, beherrscht von der Selbstanalyse und vom Todesgedanken. Wie stark der autobiographische Charakter der genannten Werke, wie sehr sie dem Lebensgefühl des Autors entsprungen, bezeugt auch der Band Le Poesie (1922): wesentlich Gedankenlyrik in elegisch-besinnlicher Haltung, in poetischer Prosa, erfüllt von allmenschlichem Mitleid und Todesgedanken.

In der Gestalt Rubès fanden wir die literarische Verkörperung der Tragödie des Intellektualisten. Die Seelenkrise der Zeit, das Bewußtsein der Lebensohnmacht, konnte tragisch empfunden, aber auch durch lächelnde Überlegenheit des Geistes, durch Selbstironie oder durch Humor überwunden werden. Nicht durch eine willensmäßig-kämpferische, sondern eine bald mehr, bald weniger gemütvoll-duldsame und beschauliche Haltung: in diesem Zusammenhange möge daher die Erscheinung des Humors in der modernsten italienischen Literatur ihre Berücksichtigung finden.

Dem Triester Kaufmann Ettore Schmitz (1861—1928), mit dem literarischen Decknamen Italo Svevo, wurde 1923 durch seinen Roman La coscienza di Zeno ein später literarischer Ruhm zuteil. Zwei frühere, im Banne der französischen Naturalisten entstandene Romane, Una vita (1892) und Senilità (1898) waren unbeachtet geblieben. Das Neue des dritten, ebenfalls in seinem Wesen autobiographischen Romans, liegt in der Begegnung mit der Freudschen Psychoanalyse. Der Icherzähler beobachtet sich nach Maßgabe der psychoanalytischen Theorien und den Anweisungen seines Arztes und sucht seine Vergangenheit aus den ins Unbewußte versunkenen Erinnerungen aufsteigen zu lassen. Auch in Zeno Cosini finden wir die seelisch kranke, gespaltene, handlungsunfähige Persönlichkeit der früheren Romane. Zeno analysiert sich in seiner Zwiespältigkeit, in der dauernden Spannung zwischen seiner Willensschwäche und der Selbsttäuschung durch seine guten Vorsätze, wie er sich an jeden Strohhalm, an Scheingründe im Kampfe gegen sich selbst klammert und Stärke und Rückhalt auch von seiner künftigen Frau erhofft. Aber auch sein Verhältnis zu den Frauen trägt deutlich den Stempel des neurasthenischen oder vielmehr hysterischen Charakters. Sein Leben ist eine einzige Flucht in die Krankheit. Es fragt sich nur, wodurch derartige, mehr oder minder aufrichtige und rückhaltlose Selbstbekenntnisse zur Dichtung werden können. Dem Roman Svevos verleiht die darüber schwebende lächelnde Ironie, die den Stil mitbedingt, die Selbstironie wie die allgemein menschliche Ironie, von der auch die Psychoanalyse und ihre „Entdeckungen" nicht verschont bleiben, den ästhetischen Reiz. Es ist eine in sich ruhende Selbstbetrachtung bzw. Darstellung der Welt als Inhalt eines persönlichen Bewußtseins, die darum oft dem Werke eines gleichfalls jüdischen Autors, M. Prousts, verglichen wurde.

Alfredo Panzini (geboren 1863 in Senigallia aus romagnolischer Familie, Abb. 30), der Altersgenosse D'Annunzios, ist in jeder Beziehung dessen Gegenpol. Aus der Schule Carduccis als Philologe mit klassischen Neigungen hervorgegangen, hat er nicht nur beruflich im höheren Schuldienst, sondern auch später als freier Schriftsteller immer wieder sein lebhaftes Interesse für alle philologischen Fragen (als Verfasser des Dizionario moderno, 1905 ff. usw.) bekundet. Der symbolische Aufbruch des unbekannten und unbeachteten Mittelschullehrers aus dem industriellen, materialistischen, modernen Mailand hinaus auf der sommerlichen Fahrt ins Freie, ans Meer, aber war der entscheidende Wendepunkt in seiner literarischen Laufbahn: La lanterna di Diogene (N. Antol. 1906, Buchform 1907) brachte dem Dreiundvierzigjährigen die literarische Anerkennung namentlich der jungen Kritikergeneration (R. Serra). Ein frischer Zug geht durch diese Schilderung einer Fahrt ins Blaue, ins Leben, in ländliche Einfachheit und Naturnähe, wo der Dichter wenigstens zeitweise den ersehnten Abstand von der Zivilisation findet. Es ist ein Lobgesang auf italienische Landschaft, Menschen und Sitten, Frauen und Wein. Und will es manchmal scheinen, als käme in dieser Hingabe an die Natur und ihre Geschöpfe ein franziskanisches oder pascolianisches Lebensgefühl zum Ausdruck, so ist der Dichter ängstlich bemüht, jeden Anschein von Sentimentalität zu meiden. In diesen Reisebildern werden Menschen, Örtlichkeiten und Situationen in wenigen Strichen treffend gezeichnet. Die dichterische Schau leuchtet hinter die Erscheinungswelt. Literarische Elemente und allgemeine Betrachtungen sind der Erzeugung der Grundstimmung, dem Ausdruck des dichterischen Lebensgefühls kaum abträglich. Die Eigenart dieses Lebensgefühls liegt in dem „Humor" Panzinis.

Völlig zur Entfaltung kommt die besondere Art des Panzinischen „Humors" in Santippe, piccolo romanzo fra l'antico e il moderno (1914), wo wir es mit der fortlaufenden Gegenüberstellung zweier Welten,


Digitized by Google



30. Alfredo Panzini
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia I.)

mit ihrer gegenseitigen Spiegelung zu tun haben. An der Stoffwahl war zunächst der Philologe interessiert, den aber die in Xanthippe verkörperte Problematik des Ewigweiblichen nicht weniger anzog als die Erscheinung der sokratischen Ironie. Die Frauenfeindlichkeit Panzinis ist nur Schein. Viel schärfer ist die Satire der Berufspolitiker jeglicher Schattierung, die Satire eines politischen Prozesses, in dem das Urteil von vornherein feststeht, aber der Schein der Gesetzmäßigkeit gewahrt werden soll: die Satire des Verfahrens gegen den als „Staatsfeind" angeklagten Sokrates. Immer wieder durchbricht der Autor die Illusion durch kritische Bemerkungen und Betrachtungen aus dem Blickwinkel der Gegenwart. Die geistige Erhebung des Dichters über seine Phantasiewelt berührt sich mit der romantischen Ironie, es fehlt aber deren metaphysische Bedeutung, wenn auch nicht das Gefühl des Tragischen. In dem Humor Panzinis macht sich das Widerspiel zwischen einem sentimental gefärbten Idealismus und einem alltagsnahen Materialismus geltend, ein Widerspruch zwischen einer Welt des Scheins und der des Seins, der den Leser in eine Art Schwebezustand versetzt. Man versteht daher, daß Panzini als Künstler außerhalb des Verismus und seines Unpersönlichkeitsideals stehen, daß er wieder der älteren Erzählertechnik zustreben mußte, die dem Autorenbericht den gebührenden Platz und dem Erzähler die Möglichkeit persönlichen Hervortretens einräumt.

In dem Erzähler Panzini lassen sich zwei Grundhaltungen unterscheiden, die sich in verschiedenem Maße verbinden und durchdringen: die der Reise, der Fahrt ins Land der Sehnsucht (La lanterna di Diogene), und die der Gegenüberstellung zweier Welten mit den sich daraus ergebenden komischen Kontrastwirkungen. In den überwiegenden Bereich der ersteren Haltung gehört die Erkundungsfahrt des Cavaliere Sconer ins Reich des Ewigweiblichen, seine Irrungen und Wirrungen auf der Suche nach der vollkommenen Gattin (Io cerco moglie, 1919), ferner, außer der autobiographischen „Reise eines armen Literaten" (1919), der Roman Il mondo è rotondo (1921): die Erlebnisse und Eindrücke des Schulmannes Beatus Renatus auf der Inspektionsreise im Süden und bei der Heimkehr, im italienischen Hinterlande, in das die Schatten des Krieges und der bolschewistischen Umsturzgefahr fallen. Es sind Episoden, die nur durch die Person des Helden zusammengehalten werden: die Schwäche fast aller „Romane" Panzinis! Wie dem Autor, so ist auch dem Helden das Leben eine Reise, wo er als skeptischer Beobachter seine Betrachtungen über die Menschen und unsere Zivilisation anstellt und sich über die Unvollkommenheit aller irdischen Dinge erhebt und darüber zu lächeln weiß, ohne darüber das Gefühl des Tragischen zu verlieren. Seine eigene Haltung als Humorist hat Panzini in Beatus Renatus verkörpert, und zwar in dem Zusammenwirken des „kritischen Geistes" mit dem „Glöckchen" in seinem Gehirn. Während der „kritische Geist" das Wesen der Dinge und ihre Scheinwerte durchschaut, mahnt alsbald das „Glöckchen" den Humoristen und duldsamen Beobachter, das Leben und die Menschen zu nehmen, wie sie sind, die Lebensillusion nicht völlig zu zerstören, d. h., künstlerisch gesprochen, die Ironie nicht auf die Spitze zu treiben. Daher der Weisheit letzter Schluß: die Welt ist rund! Im Bereich der Gegenüberstellung zweier widersprechender Welten befinden wir uns freilich in allen Werken Panzinis: in La madonna di Mamà (1916), Il padrone sono me (1922), La pulcella senza pulcellaggio (1925) u. a. Eine gegensätzliche Welt, in der er die Charakterzüge seiner Landsleute spiegelt, war für Panzini seit jeher das deutsche Wesen: es geht ihm damit wie mit dem Ewigweiblichen, das ihn trotz aller Ironisierung immer wieder beschäftigt und anzieht! — Die Novellen oder besser Kurzgeschichten Panzinis bewegen sich innerhalb derselben Spannungen wie die Romane und sind bisweilen auch recht unbedeutend. Sie gehören dann jenem Panzini an, der sich, durch den Erfolg beim Publikum und der Kritik ermuntert, selbst nachahmte und seinen Stil zur Manier ausbildete, der also beispielsweise seine Manier der humoristischen Gegenüberstellungen und Spiegelungen auch in seine literargeschichtlichen und philologischen Plaudereien (vgl. N. Antol. 1931 und 1933) hineinträgt.

Digitized by Google

Das hinter seinem Humor verborgene Lebensgefühl Panzinis ist letzten Endes ein romantisches zufolge der ungelösten Gegensätzlichkeiten seines Wesens. Ein romantisches in dem Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit. Daher die romantische Ausflucht in die Vergangenheit oder ein anderes Land der Sehnsucht, die er jedoch durch die Brille des Hier und Heute anschauen muß. Seine Sehnsucht gilt der Ausschöpfung des Lebens im Diesseits, nicht zuletzt durch Eros, sie wird aber durch den kritischen Geist gelähmt und kann daher ihre Überwindung und Läuterung nicht durch die Tat und die Wirklichkeit, sondern nur in der geistigen Überlegenheit des „Humors", in einem ewigen Selbstgespräch finden.

XIII. DAS „GROTESKE THEATER" UND PIRANDELLO.

Unter den Versuchen der Überwindung des bürgerlichen, veristischen Dramas nahmen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts die historischen Versdramen Sem Benellis (geboren 1877 in Filettole bei Prato) La maschera di Bruto (1908, mit Lorenzino de' Medici als Helden) und namentlich La cena delle beffe (1909) eine besondere Stellung ein, deren Helden im Gegensatz zu denen D'Annunzios vom Bewußtsein ihrer Ohnmacht und Schwäche, die sie mehr oder minder zu maskieren trachten, durchdrungen sind. Indem er das Motiv und die Zeitfarbe des zweiten Stücks einem der alten Novellisten entnahm und seinen Helden Giannetto, den Schwachen, Feigen, aber Listenreichen, die Rache für einen ihm gespielten bösen Streich so weit treiben läßt, daß er, als Gefangener seiner eigenen Tat (inchiodato al male), mit teuflischer List, zitternd und dabei den Reiz der Gefahr und des Abenteuers auskostend, sein gewalttätiges Opfer in den Wahnsinn hetzt, und indem er diese Handlung bis zum Schluß dramatisch zu spannen und zu steigern wußte, erzielte Benelli einen Sensationserfolg. In der Auffassung des Charakters Giannettos, wie schon vorher Lorenzinos, glaubt die Kritik Ansätze des späteren grotesken Theaters entdecken zu können. Man nennt in diesem Zusammenhange, wenn auch mit geringerer Berechtigung, auch die romantischen, historischen bzw. mythologischen Dramen (Orione, 1910; Glauco, 1919) Ercole Luigi Morsellis (1882—1921), die bemerkenswert sind als Ausdruck einer zugleich wehmütigen und skeptisch-ironischen Lebensschau.

Etwas Neues, in seinem Hauptvertreter bis heute Nachwirkendes brachte die italienische dramatische Literatur der Kriegs- und Nachkriegsjahre mit der „Groteske". Man hat zwar auch hier die Neuheit bestritten und auf die Mischung des Tragischen mit dem Komischen bei Shakespeare und nach seinem Vorbilde bei den Romantikern und auf Zusammenhänge mit anderen, ähnlichen europäischen Erscheinungen hingewiesen. Richtig ist, daß die ganze Erscheinung nach dem übereinstimmenden Urteil der beiden Kritiker, die sich am eingehendsten mit ihr auseinandergesetzt haben, nämlich Silvio d'Amicos (Il teatro dei fantocci, 1920) und Adriano Tilghers (Studi sul teatro contemporaneo, 3. Aufl. 1928), Ausdruck einer mehr oder minder gemeineuropäischen Seelenverfassung, einer in Auflösung begriffenen Kunst und Gesellschaft, oder doch einer schon vor dem Weltkriege bestehenden tiefen geistigen und moralischen Krise ist: der Krise des Intellektualismus. Wir möchten die Seelenverfassung, aus der das „groteske Theater" entstanden ist, als letzte Auswirkung des positivistischen Relativismus und Materialismus des 19. Jahrhunderts mit seiner Entwertung aller Werte auffassen: daraus ergibt sich jedenfalls der verneinende Grundzug in dieser Lebensschau. Zugleich machen sich darin die ersten starken Wirkungen der neuen Tiefenpsychologie, der noch nicht von der Struktur- und Ganzheitspsychologie ergänzten Lehre von der überragenden Bedeutung des Unbewußten geltend. Der Intellektualismus des Zeitalters hatte ohnedies die Selbstbeobachtung und Selbstanalyse gefördert. Hier setzte die Lehre von den verschiedenen Schichten des Bewußtseins der Persönlichkeit ein. Während von Nietzsche die Verherrlichung der ungebrochenen irrationalen Lebenstriebe des Unbewußten ausgegangen war (D'Annunzio!), versuchte man sich andererseits in einer Art Entlarvung des anderen, „wahreren", dunkel-triebhaften Ichs im Unbewußten („Entdoppelung"!). Was war an den Kundgebungen der Persönlichkeit Schein und was Sein, was Maske und was Antlitz? Die gesamte Weltschau weiter Kreise wurde von einem psychologistischen Relativismus ergriffen. Damit wurde aber auch der Begriff der Persönlichkeit von der Auflösung bedroht. In einem Antiindividualismus, der nur noch die dunklen, ungestalteten Lebenstriebe als wirklich gelten lassen wollte, überschlug sich der Positivismus und Naturalismus: in einer Art Nihilismus, der mit den individuellen auch alle übersinnlichen und religiösen Kräfte leugnet. In einer von einer solchen Welt- und Lebensschau getragenen Kunst sanken die Personen zu Marionetten des Schicksals, wenn nicht des Zufalls herab, oder versinnbildlichten in allegorischer Weise abstrakte Ideen wie ihr Spiel die Philosopheme ihrer Autoren. Dieses allegorische Spiel als Ausdruck einer schmerzlich-verneinenden Lebenshaltung hat etwas Gespenstisch-Geheimnisvolles. Die dunkle Macht des gestaltlosen Lebens aber ist ein metaphysisches Problem. Auch in dieser seiner Auswirkung schlägt der Positivismus in Metaphysik, ja in eine besondere Form von zerebraler Mystik um.


Digitized by Google

Aus der gekennzeichneten Seelenverfassung, Welt- und Lebensschau einer ganzen Zeit lassen sich die gemeinsamen Züge des „grotesken Theaters" ableiten. Wie immer, so kamen auch in dieser Zeitströmung gerade diejenigen zu Wort, für die sich die Zeit erfüllt hatte, da sie ihren Anlagen entgegenkam. Dies gilt aber innerhalb der ganzen Gruppe vor allem von dem Dichter Pirandello, wenn er auch schließlich, von seinem Erfolg und seinen Kritikern verleitet, zum Nachahmer seiner selbst wurde.

Die Bezeichnung „Groteske" stammt von dem Stück, das Luigi Chiarelli (geboren 1886 in Trani) am 31. Mai 1916 in Rom zur Aufführung brachte: La maschera e il volto (Die Maske und das Antlitz). Das groteske Element liegt in den scharfen Gegenüberstellungen des Tragischen und des Komischen. Überhaupt zieht das Stück seine Wirkung aus den beständigen Kontrastierungen und den dadurch bis zum Schluß wachgehaltenen Spannungen. Der stärkste Kontrast aber liegt darin, daß der Graf Paolo, der eben noch vor den Freunden mit Überzeugung die These verfochten, daß der Ehemann die ehebrecherische Gattin töten müsse, sich unerwartet selbst in das Dilemma versetzt sieht, entweder seine Ansicht wahr zu machen oder vor der Gesellschaft der Lächerlichkeit zu verfallen. Was er aber vor sich und der Welt für seine Überzeugung gehalten, war nur die Maske eines konventionellen Ehrbegriffs. Da er Savina insgeheim noch liebt, spielt er vor der Welt die Rolle des Gattenmörders und läßt sich vor Gericht, freilich ohne es zu ahnen, gerade von dem Ehebrecher verteidigen. Dem Freigesprochenen bleibt nichts anderes übrig, als eine im See aufgefundene weibliche Leiche als die seiner Frau anzuerkennen. Im selben Augenblick aber ist Savina aus dem Ausland zurückgekehrt, um die Liebe Paolos wiederzugewinnen. Als man eben zum Begräbnis rüstet, führt eine Unvorsichtigkeit zu ihrer Entdeckung. Die wiederversöhnten Gatten werden flüchten müssen, da Paolo wegen Irreführung der Behörden eine schwere Freiheitsstrafe droht! Die Moral des Lustspiels spricht der Freund des Helden, Cirillo, aus: Mettersi al di sopra delle nostre farse e delle nostre tragedie!... Wozu Paolo: Gli spettatori della nostra vita? Zuschauer des eigenen Lebens sein: darin liegt das Motiv der „Entdoppelung" vor. Von dem Stück Chiarellis und denen Pirandellos gehen die übrigen Vertreter dieser Richtung aus, die ihre Vorbilder freilich in keiner Weise erreichen. Aber auch Chiarelli selbst ist mit seinen späteren „Grotesken" weit hinter der ersten zurückgeblieben.

In den Bereich des Phantastischen, in die Spannung zwischen Illusion und Wirklichkeit verlegt Luigi Antonelli (geboren 1882 in Atri) seine Lustspiele. Namentlich „L'uomo che incontrò sè stesso" (1918) benutzt das Motiv der Entdoppelung des Helden, der im phantastischen Reiche des Dr. Climt seinem eigenen, um 20 Jahre jüngeren Ich gegenübertritt, ohne es auf Grund seiner Erfahrungen vor seinen Irrtümern und Illusionen bewahren zu können. — Über den Stücken des Futuristen Enrico Cavacchioli (geboren 1885 in Pozzallo bei Syrakus) waltet eine Art romantische Ironie und „philosophische" Haltung, dadurch daß der Autor sich selbst in einer besonderen Maske („lui" in L'uccello del Paradiso) als Leiter des Marionettenspieles einführt. — Eine Art Entdoppelung der Persönlichkeit der Heldin zwischen der Wirklichkeit und ihrer Rolle in einer Romanhandlung, bzw. der Vergangenheit, ist der Gegenstand von L'altra Nanetta von Fausto Maria Martini (geboren 1886 in Rom). — Die Heldin des Lustspiels Nostra Dea (1925) von Massimo Bontempelli, das Weib an sich, ändert die Individualität mit ihren Kleidern.... Bontempelli überträgt (beispielsweise auch in „Valòria", 1932) die aus seinen Romanen und Novellen bekannten grotesken Situationen und überspitzten Konstruktionen auf die Bühne.

Unter den frühesten Vertretern der Groteske finden wir den Sizilianer Pier Maria Rosso di San Secondo (geboren 1887 in Caltanisetta, Abb. 31) mit Marionette, che passione!... (1918). Indem er seine Personen nicht mit Namen, sondern nach einem mehr oder minder zufälligen äußeren Merkmal bezeichnete und als Schauplatz drei beliebige Örtlichkeiten wählte, erhob er das Ganze und namentlich das Erleben der ersteren ins Typische: es sind, wie mit Recht hervorgehoben wurde, in ihnen drei verschiedene Stufen der Auseinandersetzung mit derselben unglücklichen Leidenschaft verkörpert. Während die „Frau im Blaufuchs" wieder an ihren brutalen Liebhaber („Derjenige, der nicht kommen durfte") zurückfällt, der „Herr in Trauer" bereit wäre, sich mit ihr oder einer anderen über die Untreue seiner Frau zu trösten und das Schicksal noch einmal auf die Probe zu stellen, zieht der „Herr in Grau" die letzte Schlußfolgerung aus der Erkenntnis der Nichtigkeit des Daseins. Das Stück ist erfüllt von tiefem Pessimismus dem Leben gegenüber, in dem wir nur Marionetten des Schicksals sind. Noch mehr Licht auf seine Bedeutung innerhalb der Weltschau des Dichters fällt aus dem Leitgedanken des künstlerisch freilich unbefriedigenden Romans La



31. Rosso di San Secondo. (Aus L'Illustrazione, 29. 4. 1934.)

Digitized by Google

donna che può capire capisca (1922): nur die Überwindung der Leidenschaft zeigt einen Ausweg aus dem irdischen Jammertal. In der Heldin Marcella, der Vorkämpferin eines neuen, vollkommeneren Frauentyps, dem die Erlösung des Menschengeschlechts durch die Bewahrung der Jungfräulichkeit obliegt, finden wir eine Art weibliches Gegenstück zum „Santo" Fogazzaros, in ihr und ihrer Gegenspielerin, der sinnlich-triebhaften Lydia, das Problem der Sublimierung, der Überwindung und Läuterung der sinnlichen Leidenschaft verkörpert. Darin aber spiegelt sich das seelische Drama des Autors, seine eigene Sehnsucht und sein Ringen um Reinheit, der mystische Zug seines Wesens. Rosso di San Secondo ist im Grunde ein Romantiker, sein Stil von lyrischem Pathos trotz des scheinbaren Realismus. Seine Dichtung ist ideen- und problembeschwert und hat eine starke Neigung zum Symbolismus und Gleichnishaften. Ein Gleichnis stellt auch die „Komödie" **L'avventura terrestre** (1924) dar: das Schicksal der „Entwurzelten" im fremden Lande, ist es nicht das Schicksal der Menschen überhaupt? Die zwei Entwurzelten aber, die sich in Liebe gefunden, der Sizilianer Ruggero und die russische Emigrantin Alessandra, ringen um die gegenseitige Erkenntnis ihres wahren Wesens. Sind sie das, wofür sie sich selbst und wofür die anderen sie halten? Ist eine Überwindung der „tiefen, schmerzlichen und geheimnisvollen Einsamkeit" des Individuums möglich? (Man erkennt den Einfluß Pirandellos!) Es gibt nur eine vorläufige Lösung in der Erkenntnis, daß alle Menschen „von Sehnsucht erfüllte Reisende auf dieser Welt", daß das irdische Leben nur ein Abenteuer, ein Traum, ein Gleichnis für ein anderes, wahreres Leben in einer höheren Heimat ist. Diese seine Überzeugung und Lebensschau hatte Rosso auch in seine Auseinandersetzung mit der Welt des Nordens, in der er (namentlich in Holland) zeitweilig gelebt, und in die daraus hervorgegangenen Novellen (Elegie a Maryke, 1914) und Romane (La fuga, 1918, u. a.) hineingetragen.

Der Hauptvertreter des grotesken Theaters und einer damit verbundenen besonderen Auffassung vom „Humor", zugleich der erfolgreichste italienische Bühnendichter der jüngsten Zeit, Mitglied der italienischen Akademie und seit 1934 Nobelpreisträger, ist **Luigi Pirandello** aus Girgenti (geboren am 28. Juni 1867, Tafel 4), der in Bonn mit einer Dissertation über seine heimatliche Mundart promovierte und jahrelang das Amt eines Professors der italienischen Literatur am höheren Lehrerseminar in Rom ausübte, bevor er den Beruf des freien Schriftstellers ergriff. Die zahllosen Novellen des ersten Abschnitts seiner schriftstellerischen Tätigkeit fanden verhältnismäßig wenig Beachtung. Erst der Roman Il fu Mattia Pascal (1904) erregte Aufsehen. Es folgten einige andere, worunter I vecchi e i giovani (1913, Abb. 32), nach dem Vorbilde Zolas und anderer Naturalisten und ähnlich den „Vicerè" De Robertos ein breit angelegtes Gemälde sizilianischen Lebens in der ersten Zeit nach der Einigung Italiens entwirft. Von dem erstgenannten aber datiert man für gewöhnlich die sogenannte „zweite Manier" Pirandellos. Sie kam vollends zur Entfaltung in den Dramen (Lumie di Sicilia, 1913; Il berretto a sonagli, 1916; Liolà, 1916, Il piacere dell'onestà,

Veramente Monsignor Montoro in questi ultimi giorni s'era fatto ve-
dere molto più di frequente a Colimbètra. Che fosse vero? Sciaralla si sfor-
zò d'impedire che quella notizia incredibile, d'un avvenimento così straor-
dinario, gli accendesse in un lampo la visione di splendide feste, d'una
gaja animazione nuova in quell'austero, vasto e silenzioso ritiro, la spe-
ranza di regali per la bella comparsa che avrebbe fatto coi suoi uomini
e il servizio inappuntabile che avrebbe disimpegnato... Ma il Principe, pos-
sibile? così serio... all'età sua? E poi, come prestar fede al Prèola? Cer-
cando di nascondere la meraviglia e la curiosità con un sorriso di diffiden-

32. Aus dem Manuskript des Romans I vecchi e i giovani von Luigi Pirandello.
(Aus Il libro ital., 1934 7—8.)


Digitized by Google

1917; besonders deutlich in Così è, se vi pare, 1917). Die in der ersten Nachkriegszeit entstandenen Dramen Sei personaggi in cerca d'autore (1921) und Enrico IV (1922) aber liefen über sämtliche größere Bühnen der Welt.

Die Sammlung seiner Novellen hat Pirandello unter dem Gesamttitel Novelle per un anno (die 24 Bände mit je 15 Novellen umfassen sollen) in Angriff genommen. Sie gehören in die unmittelbare Nachbarschaft der veristischen Novellen Vergas, mit denen sie zum Teil die Umwelt (bäuerliche, kleinbürgerliche, Beamtenkreise usw.), namentlich aber die naturalistische Grundgesinnung und die pessimistische Weltanschauung gemein haben. Und doch ist der Pessimismus Pirandellos völlig verschieden von dem Vergas. Es fehlt ersterem die letztlich doch bejahende, stoische Einstellung zum Leben, das Mitleid und die Liebe für die Kleinen und die Bewunderung für deren Heldentum. Pirandello behandelt mit Vorliebe besondere, merkwürdige „Fälle" und zeichnet seine Menschen in scharfen Zügen durch Gebärden, durch Physiognomisches oder durch stehende Redensarten, so daß sie oft wie Karikaturen wirken. Und er stellt sie in seltsame oder groteske Situationen, in denen sich grausam die Ironie des Schicksals auswirkt. Dem menschlichen Geschehen haftet etwas Abenteuerliches, Zufälliges an. Es ist eine Welt ohne Heroismus und Idealismus, beherrscht von Egoismus, niederen oder selbst verbrecherischen Trieben. Es ist, als habe der Autor einen besonderen Blick für die Unnatur der Menschen. Als typische Gestalt mag man Don Marchino in der Novelle „La benedizione" (VIII/6) ansehen, das scharf gezeichnete Porträt eines ausgesprochenen Egoisten und Materialisten, der seine Haltung vor sich und den Menschen zu maskieren meint. Wohl spielt auch das Empfindsame und Pathetische eine Rolle in den Novellen, erleidet aber fast immer eine Umbiegung: es ist wie der Ausdruck eines Bruches in der Seele des Autors, wo die Empfindsamkeit in Sarkasmus umschlägt. Die deutlichen Ansätze der sogenannten „zweiten Manier" Pirandellos aber findet man in den Novellen wie „L'avemmaria di Bobbio" (III/4: das Auftauchen eines früheren Menschen aus dem Unbewußten, und zwar des früheren gläubigen Kindes in dem Freidenker Bobbio) oder „Fuga" (VIII/2: das Erwachen und Ausbrechen eines andern Menschen aus dem Unbewußten des biederen kleinen Beamten) oder besonders „Nel gorgo" (VIII/14), wo bereits in den einleitenden Gesprächen der Freunde von dem Abgründigen der Menschenseele die Rede ist, von all dem Unrat, der im Unbewußten verborgen lagert. Und das Wort, das der wahnsinnig gewordene Romeo Daddi (nachdem der „Apparat", mit dem man vor dem eigenen Bewußtsein und der Welt sein Inneres in Ordnung gehalten, verdorben war) im Munde führt, wenn er den Leuten in die Augen sieht, ist: „Was für ein Abgrund . . ., was für ein Abgrund!" Den Verstand aber hat er verloren, da er ohne Zutun seines Willens einer unkontrollierten Regung seines Unbewußten erlegen ist und nun auch an der Reinheit seiner Gattin zweifeln muß. Schon hier beschäftigt Pirandello die Frage nach jenem anderen, geheimnisvollen Ich, das plötzlich emportauchen und Handlungen begehen kann, die weder das normale, alltägliche, bürgerliche Ich, noch die Mitwelt verstehen und billigen kann. Gibt es dann in Wirklichkeit eine Einheit der Persönlichkeit oder ist auch das Ichbewußtsein nur Schein und Trug? Sind wir das, wofür wir uns selbst und wofür uns die Menschen halten? So stellt sich die Frage nach der Identität der Persönlichkeit, das immer wiederkehrende Problem der „zweiten Manier" Pirandellos. Die Erschütterung oder Aufhebung des Ichbewußtseins aber ist eine Form des Wahnsinns, der daher als Motiv in den Novellen und Dramen Pirandellos oft wiederkehrt.

Das Problem der Identität der Persönlichkeit wird in dem Roman Il fu Mattia Pascal von einer äußerlichen Seite her aufgerollt. Der in einer unglücklichen Ehe lebende Held macht sich, totgesagt, diesen Umstand zunutze, um seine Freiheit wiederzugewinnen. Er glaubt über oder neben dem Leben stehen und es als Zuschauer genießen zu können. Alles Interesse des Dichters ist darauf gerichtet, die ganze Unhaltbarkeit dieser Situation aufzuzeigen: aus der einen Lüge, aus der Verleugnung seiner Persönlichkeit, ergibt sich eine ganze Kette von Lügen, da der Held mangels persönlicher Dokumente sozusagen außerhalb der Gesetze steht. Daher wirft er das vorgebliche zweite Leben durch einen vorgeblichen Selbstmord wieder von sich und kehrt als wiedererstandener und zugleich „seliger" Mattia Pascal in seine Heimat zurück, wo er seine wiederverheiratete Frau ungestört läßt und nun wirklich ein Leben der Beschaulichkeit und Betrachtung führt. Eine vom Verstand ausgeklügelte Situation wird hier bis in die letzten Folgerungen hinein beleuchtet. — Die Auflösung der inneren Einheit der Persönlichkeit als letzte Konsequenz der psychologischen Anschauungen Pirandellos deutet der Titel des Romans Uno, nessuno, centomila (1927) an. Wenn aber der Mensch vor sich selbst ein anderer ist als in den Tiefen seines Unbewußten und wieder ein anderer für jeden einzelnen seiner Mitmenschen, wenn er also unendlich vielspältig ist, dann kann es in Wirklichkeit auch keine Brücken von Mensch zu Mensch geben. Die Konsequenzen der Lebensschau Pirandellos entwickeln sich mit Notwendigkeit aus seinen psychologischen Grundanschauungen.


Digitized by Google

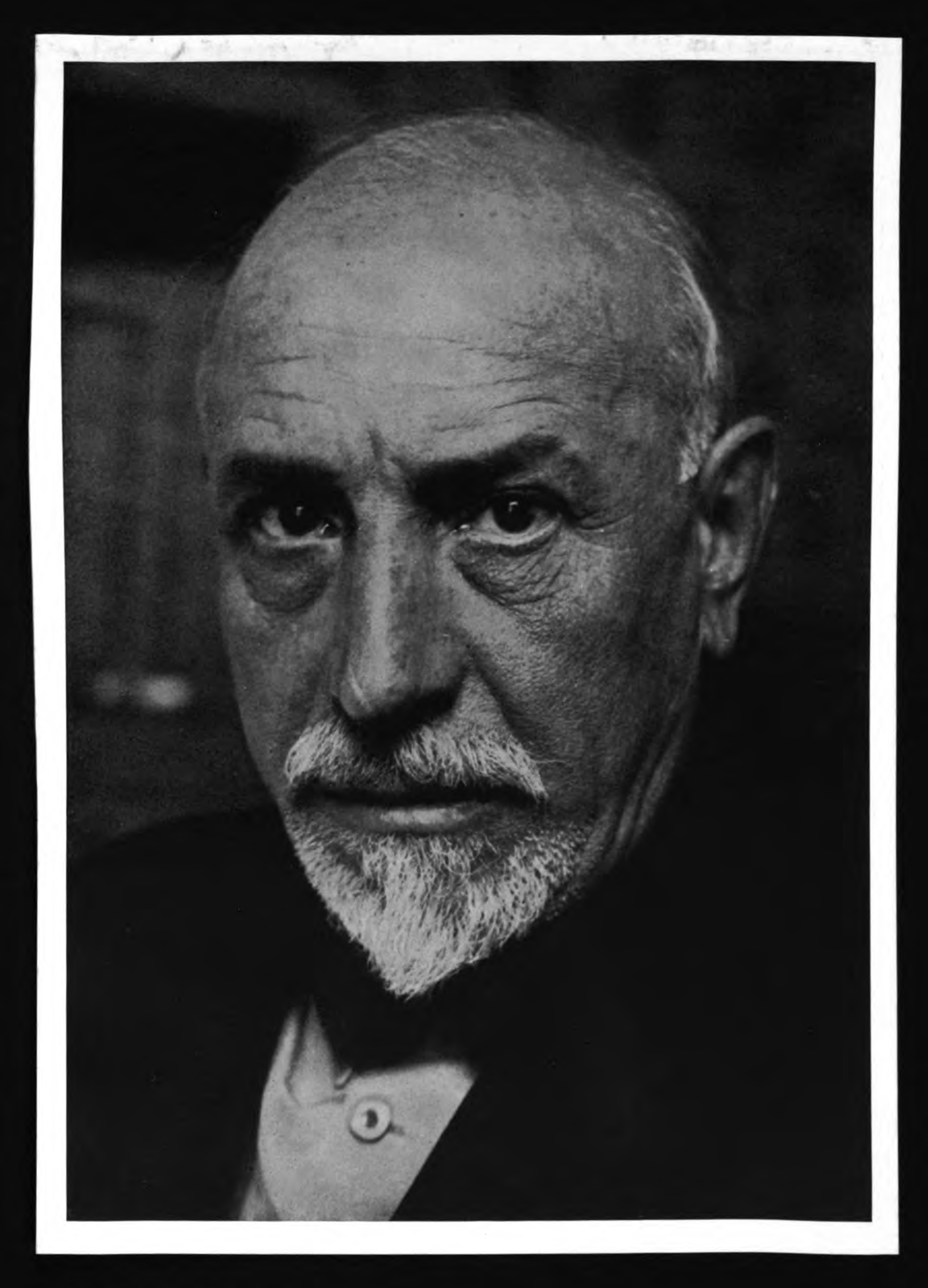
Darin, bzw. in seinem Lebensgefühl wurzeln auch seine Ansichten über den „Humor“, über die Erscheinung der „Entdoppelung“ im Augenblick der künstlerischen Schöpfung, worüber er sich in dem Aufsatz über Cantoni in der Nuova Antologia, 1905, aber auch in seinem Buche L'umorismo (1908, 2. Aufl. 1921) ausgesprochen hat: „Jeder wahre Humorist ist also ein Kritiker seiner selbst, des eigenen Gefühls; ein Kritiker besonderer Art: phantastisch ... oder grillenhaft.“ Damit hat Pirandello aus seiner persönlichen Not als Intellektualist, der sich im Leben, aber auch im künstlerischen Schöpfungsprozeß selbst zusieht, der im Verstand und Bewußtsein sein anderes, fühlendes und phantasierendes Ich beobachtet, eine ästhetische Tugend gemacht, die er „Humor“ nennt, die wir jedoch eher als „romantische Ironie“ bezeichnen würden. Es ist die Haltung, die, seiner sogenannten „zweiten Manier“ zugrunde liegend, besonders in den „Sechs Personen“ offenkundig wird, wo der Augenblick der dichterischen Schöpfung selbst, so wie er vom Bewußtsein unterbrochen und zum Erstarren gebracht worden, auf die Bühne gestellt wird. Die einer solchen Haltung zugrunde liegende seelische Situation beleuchtet Pirandello selbst (a. a. O.): „Ich bitte Euch zu glauben, daß die Lage eines Menschen nicht heiter sein kann ..., in dem kein Gedanke geboren wird, ohne daß sofort ein anderer, gegensätzlicher entsteht; dem für einen Grund, den er hat, ja zu sagen, sofort ein anderer, zwei oder drei erstehen, die ihn zwingen, unmittelbar darauf nein zu sagen, und die ihn zwischen ja und nein fürs ganze Leben ratlos in Schwebe halten; eines Menschen, der sich keinem Gefühl hingeben kann, ohne sofort etwas in seinem Innern wahrzunehmen, das ihm eine Grimasse macht, ihn beunruhigt, aus der Fassung bringt und in Zorn versetzt ... Nun, damit diese Entdoppelung statthabe, muß der Künstler eine bittere Erfahrung im Leben und mit den Menschen gemacht haben.“

Sowohl die Zuschauer wie die handelnden Personen der Parabel Così è (se vi pare) bleiben am Schlusse des Stückes „ratlos in Schwebe“: es handelt sich um die Frage der Identität der Frau Ponza, bzw. um die Illusion, in der zwei andere Personen, der Gatte und seine Schwiegermutter, Frau Frola, in dieser Hinsicht leben. Ist Frau Ponza, wie der Gatte behauptet, seine zweite Frau, oder die erste und damit die Tochter der Frau Frola, wie diese versichert? Und wer von den beiden letzteren ist ganz oder vorübergehend geistesgestört? Über diese Fragen kann die kleine Provinzhauptstadt nicht zur Ruhe kommen. Da die Heimatsgemeinde der drei Personen durch Erdbeben und Brand völlig zerstört worden, sind keine der Erklärung dienenden Dokumente herbeizuschaffen. Das Auftreten der Frau Ponza selbst, die allein Klarheit schaffen könnte, wird mit allen Mitteln der Spannung und der Theatereffekte umgeben. Sie tritt tief verschleiert auf und spricht die geheimnisvollen Worte: „Hier liegt ein Unglück vor ..., das verborgen bleiben muß, denn nur so kann das Heilmittel wirken, welches das Mitleid dafür bereitet hat ... Was mich betrifft, so bin ich diejenige, für die man mich hält.“ Darin, daß die „Wahrheit“ in Schwebe bleibt, liegt für den Autor der eigentliche menschliche und „philosophische“ Sinn des Stücks, den er an verschiedenen Stellen durch den Mund Laudisis aussprechen läßt, des Vertreters eines psychologistischen Relativismus. Die „wahre“ Wirklichkeit liegt im Bewußtsein der Menschen selbst, in der Welt, in der sie zu leben glauben.

Auch die Komödie Tutto per bene (1920) behandelt das Problem der Identität der Persönlichkeit: sechzehn Jahre nach dem Tode der geliebten Gattin steht der Staatsrat Lori durch eine zufällige Entdeckung plötzlich einem Spiegelbilde seiner selbst gegenüber, wie er es nie gesehen, dem Bilde, das sich von ihm die Mitwelt machen mußte, daß er nämlich ein im stillen einverstandener Nutznießer des Verhältnisses seiner Frau mit seinem einflußreichen Gönner, dem Exminister und Senator Manfroni gewesen sei. Das Tragische liegt in dem Bewußtwerden des Gegensatzes zwischen dem, was er für sich und dem, was er für die Welt gewesen. Was ihm das Leben bedeutet hatte, die Illusion von der Treue seiner Frau, ist zusammengebrochen. Nach verschiedenen Anläufen zur Rache an Manfroni begnügt sich Lori mit der Wiederherstellung seiner Ehre, seines wahren Bildes im Bewußtsein seiner vermeintlichen Tochter und ihres Gatten, mit der Zuneigung und Achtung Palmas, die sich ihm nun in Wirklichkeit zuwenden: Tutto per bene. Mit Recht hat man dieses Stück als das menschlichste Pirandellos bezeichnet.

In der Vorrede zu Sei personaggi in cerca d'autore (Sechs Personen suchen einen Autor) rechnet sich Pirandello zu den „philosophischen Autoren“, die ein Motiv nur behandeln wollen, wenn ihm ein tieferer Sinn unterlegt werden kann. Er malt sich aber aus, daß Personen, deren Drama einer solchen Sinngebung zu widerstreiten scheint, die aber durch den Phantasieschöpfungsakt bereits dichterisches Dasein angenommen haben, nach künstlerischer Formung und Festlegung dieses Dramas verlangen und daher auf die Suche nach einem Autor gehen, der sie und ihr Drama, in dem und durch das sie leben, gestalten soll: sie begeben sich auf die Bühne und verhandeln mit dem Theaterdirektor. Dadurch aber erhält das Familiendrama der sechs Personen den gesuchten Sinn, zwar nicht einen eigentlich dichterischen, aber einen für das Wesen des Autors und die ihn bewegende Problematik höchst aufschlußreichen. In der Auseinandersetzung der


Digitized by Google



Luigi Pirandello. Photographie.

Tafel IV

Google

sechs Personen mit den sie mißverstehenden Schauspielern offenbart sich die allgemein menschliche Tragik der auf der „leeren Abstraktion der Worte“, aber auch auf der unendlichen Vielfältigkeit der Persönlichkeit jedes Einzelnen beruhenden Unmöglichkeit eines wirklichen Verstehens von Mensch zu Mensch, zugleich auch der tragische Konflikt zwischen dem Leben in seiner Bewegung und der feststehenden „Form“, der Auffassung oder dem Wunschbilde, das der Einzelne von seinem Leben hat (oder auch wie es ihm durch die Meinung der Welt nahegelegt wird, vgl. „Quando si è qualcuno“) und worein er es zu zwängen trachtet, ein Konflikt, der komisch, aber auch tragisch wirken kann. Die Personen sollen als Masken oder Marionetten bestimmter, durch ihre dramatische Situation ausgelöster Gefühle auftreten, in ihrer Auseinandersetzung mit den Schauspielern und dem Direktor handelt es sich deshalb um die Deutung dessen, was sie als Masken darstellen, um eine „Realität“, die jene in ihrem individuellen Gehalt nicht nachzuerleben und sinngemäß darzustellen vermögen. Es handelt sich um den Konflikt zwischen Sein und Schein, dessen Schauplatz in Wahrheit das Bewußtsein ist. Der Augenblick der künstlerischen Schöpfung findet in der Form des Kunstwerkes Verewigung („momento eterno“). Den dramatischen Konflikt sucht daher der Dichter in der Gegenüberstellung der lebenden Schauspieler mit den nicht minder „wirklichen“ Personen, deren Leben in einer dramatischen Situation verewigt ist. Die Spannung zwischen Sein und Schein wird durch die Vorgänge am Schluß nicht gelöst, sondern gesteigert: Wirklichkeit oder Spiel? Niemand weiß es. Der Theaterdirektor hält sich in völliger Verwirrung den Kopf. Pirandello arbeitet hier mit allen erdenklichen Bühneneffekten. Wir haben nicht nur nach altem romantischem Vorbilde die Bühne auf der Bühne, sondern auf dieser noch eine Probe (oder Wirklichkeit?): also Theater in dritter Potenz. Aus Anlage und Dialog erhellt der stark gedankliche Charakter des Stücks.

Enrico IV ist die Tragödie des Mannes, der zum Gefangenen seiner Maske wird. Vor 20 Jahren war der Schein, die Maskierung als Heinrich IV. während eines Fastnachtumzugs, für sein Bewußtsein Wirklichkeit geworden, als er durch einen Sturz vom Pferde den Verstand verlor. Anläßlich eines Besuches seiner Jugendliebe Matilde mit ihrem Liebhaber Belcredi, ihrer Tochter Frida, deren Verlobten und einem Arzt läßt er überraschend die Maske fallen, die er, wieder zur Besinnung gelangt, in den letzten Jahren nur bewahrt hatte, da ihm klar geworden, daß er sein wirkliches Leben versäumt habe, daß man nach ihm doch heimlich mit dem Finger weisen würde und daß er im Leben „mit einem Wolfshunger zu einem schon abgetragenen Bankett gekommen wäre“. Aber das Leben ist überhaupt eine Maskerade. Wer lebt sein eigenes Leben und läßt sich nicht von der Meinung anderer prägen? Wer ist in Wirklichkeit unmaskiert? Wer die Verrücktheit mit Bewußtsein spielt, ist weniger verrückt als die anderen. Als aber Heinrich IV. sich nochmals der Maske der Verrücktheit bedienen will, um sich an dem alten Nebenbuhler zu rächen und um in der Gestalt Fridas die verjüngte Jugendliebe und damit das Leben an sich zu reißen, als er in einer plötzlichen Aufwallung den ersteren mit dem Degen durchbohrt hat, da gewinnt die Maske Gewalt über ihn und zwingt ihn, den Schein nunmehr für immer aufrecht zu halten. Mit dieser Anlage des Stücks ist bereits sein überaus dramatischer Bau gegeben.

Diana e la Tuda (1927) hat man das „philosophischste“ der Stücke Pirandellos genannt. Genauer gesagt ist es eine allegorische Versinnbildlichung seiner leitenden Gedanken über das Problem „Leben und Form“. Das Leben ist versinnbildlicht in Tuda, die dem Bildhauer Sirio als Modell für eine Diana-Statue dient, worein er das ganze wirkliche Leben und die Persönlichkeit der Tuda bannen möchte. Er übersieht darüber in ihr das liebende Weib. Und das ist ihre Tragödie. Der alte Bildhauer Giuncano, der es aufgegeben hat, das lebendige Leben in eine tote Form zu bannen, erdrosselt Sirio in einer Aufwallung der Eifersucht und Empörung. Es könnte sich also um eine wirkliche menschliche Tragödie der Leidenschaft handeln, wenn der Autor nicht seinen Personen als Verkörperungen seiner Ideen einen dürren, abstrakten, sophistischen Dialog in den Mund gelegt hätte. In dem Verhältnis zwischen Modell und Bildwerk haben wir es mit einer besonderen Abwandlung des Problems der Identität der Persönlichkeit zu tun. „Form“ ist für Pirandello im wesentlichen dasselbe wie „Maske“, oder, anders gesprochen, es ist die Oberflächenerscheinung des Lebens, das Bewußtsein des Lebens von sich selbst, und daher nicht mehr unmittelbares Leben, sondern ein Leben, das sich selbst zusieht und damit erstarrt.

Im Grunde handelt es sich bei allen Dramen Pirandellos um Abwandlungen eines und desselben Motivs oder Leitgedankens. Seine Weltschau ist in seinem psychologistischen Relativismus begründet, in der Überzeugung, daß die Welt, in der wir leben, unsere innere, subjektive Welt des Scheins ist, außer der es keine Wirklichkeit gibt. Das Ich, das wir vor uns selbst und vor der Welt zur Schau tragen, ist die Maske eines anderen, unbekannten, geheimnisvollen Ichs oder, genauer gesprochen, des in der Tiefe noch ungestalteten Lebens chaotischer Triebe, die an der Oberfläche, im Bewußtsein, den Prozeß der Individuation

Digitized by Google

oder Formung (= Maskierung) durchmachen. In der Auffassung eines rationalen Überbaus über einem im Grunde chaotischen Lebensgefühl scheint sich der Seelenzwiespalt Pirandellos zu spiegeln. Die Selbstbeobachtung und Selbstkritik Pirandellos im Augenblick der künstlerischen Schöpfung erzeugt daher auch gar keinen Humor im geläufigen Sinne: es fehlt in seinem Lebensgefühl an einer ausgleichenden, die Gegensätze letztlich überwindenden Kraft. Der ,,Humor" Pirandellos ist eher Sarkasmus, ein bitteres Lächeln. Es steht ein tragisches, pessimistisches Lebensgefühl dahinter. Aus der Selbstbeobachtung des Unbewußten, aus dem psychologistischen Relativismus, erhebt sich das Problem der Identität der Persönlichkeit, das Pirandello mit einer an Monomanie streifenden Beharrlichkeit durch alle späteren Werke bis zu einer der neuesten Film-,,Komödien" mit dem bezeichnenden Titel Come tu mi vuoi (1930: die Identität der wiedergefundenen Frau bleibt in Schwebe!) festgehalten hat. Die Menschen, die so gezeichnet werden, sind keine lebendigen und individuellen Charaktere, sondern wirken meist wie Schemen oder Marionetten. Die Atmosphäre dieser Welt des ,,als ob" wird auch durch gewisse syntaktisch-stilistische Erscheinungen gefördert: durch das häufige ,,come se" oder ,,quasi" + conj. imperf., durch ,,come", ,,per" u. a. Die Dialektik von Sein und Schein äußert sich in der Wechselrede durch die ständigen Bekräftigungen wie ,,ma sì", ,,credano" u. dgl. und durch die Einwürfe wie ,,ma no", ,,ma che" u. dgl. Der Dialog wird zu einem sophistischen Wortgeplänkel und einer dialektischen Spiegelfechterei, in der jene Schemen bzw. der Autor durch ihren Mund seine Philosopheme von sich gibt. Mit der Meinung, die Haltung eines philosophischen Dichters oder Dichterphilosophen annehmen zu sollen, unterlag Pirandello einer Selbsttäuschung. Es handelt sich in seinem Werk lediglich um den Ausdruck der gekennzeichneten Weltschau. Darin und in der Absicht ideenmäßiger Grundlegung ist sein ,,Zerebralismus" gegeben. Aber bei aller Abstraktheit steht hinter seinen Personen und ihren Sophismen doch ein wirkliches, das tief schmerzliche Erlebnis eines einsamen Menschen.

XIV. BONTEMPELLI UND ,,NOVECENTO".

Mit der Groteske und Pirandello berührt sich aufs engste der mit letzterem befreundete Bontempelli und die von ihm begründete Richtung des ,,Novecento". Massimo Bontempelli (geboren 1878 in Como, Abb. 33), Mittelschulprofessor, dann Journalist und Komponist, seit 1930 Mitglied der italienischen Akademie, gehörte von Anbeginn der faschistischen Bewegung an. In seinen ersten Schriften Carduccianer, wurde er seit ungefähr Kriegsende Futurist und fand von da ausgehend seinen eigenen Weg. I sette savi (1912), die Abenteuer von sieben Narren, deren Narrheit eben in ihrer allzu großen Logik und Konsequenz besteht, lag bereits in der Richtung seiner jetzigen Manier. Mit La vita intensa (1919), La vita operosa (1919), Viaggi e scoperte (1919/21), dem Roman Eva ultima (1922) und der Novellensammlung La donna dei miei sogni (1925) hat er seine besondere Art ausgebildet. Mit dem Anschein des Realismus und strengster Folgerichtigkeit behandelt Bontempelli absurde und phantastische Motive. Dadurch weiß er eine ariostische Welt des Schwebens zwischen Sein und Schein hervorzurufen. Er zieht seine Wirkungen aus dem Gegensatz zwischen Form und Motiv und aus überraschenden Wendungen. In spannender Weise trägt der Erzähler der Novellen seine absonderlichen Erlebnisse vor. Die Romanheldin Eva aber, die Verkörperung der von hundert unberechenbaren Wünschen und Begierden beherrschten modernen Frau ohne Eigenleben und Seele, verliebt sich, in ein Fabelreich als Königin (oder Gefangene?) entrückt, in die Marionette Bululù: am Schluß bleibt es freilich in Schwebe, ob ihr Erlebnis nicht ein Traum oder eine Halluzination gewesen. Auch in dem Roman La famiglia del fabbro (1931) erzeugen der erfundene Name der Kreisstadt (Valòria),



33. Massimo Bontempelli.
(Aus Annuario d. R. Acc. d'Italia II.)

Digitized by Google

die Typik der Personen, die überspitzten und grotesken Situationen, die ganze Atmosphäre (die Psychose von Angst und Mißtrauen, in die die Kleinstadt durch einen unaufgeklärten Mord versetzt wird) ein eigentümliches Schweben zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Über dem Ganzen aber waltet die Ironie des Autors. Bezeichnend für den neuromantischen Dynamismus Bontempellis sind nicht nur die Motive, die Titel, die Leitwörter. Das Auffallendste ist die Ironie des Autors gegenüber dem Motiv, den Personen, dem Leser und sich selbst. Sie äußert sich in einer Als-ob-Haltung, in Verschiebungen der Perspektive und fortlaufenden Illusionszerstörungen durch die Beziehung der phantastischen Motive auf die Wirklichkeit. Das, was man den „Humor" Bontempellis genannt hat, ist nichts anderes als eine besondere Form der romantischen Ironie. Diese Haltung geht aus der intellektuellen Entdoppelung hervor, die auch als Motiv wiederholt auftritt (Romanzo dei romanzi, in Vita intensa; Specchio und La mia morte civile, in La donna dei miei sogni): dem Autor oder einer seiner Personen tritt das „andere Ich" entgegen. Also Roman im Roman, Entdoppelung der Personen, Wendung ins Groteske. Dieses Verfahren verwendet alte Tricks der deutschen Romantiker. Aus Sehnsucht nach seiner eigenen Überwindung überschlägt sich der Intellektualismus: aus dieser Sehnsucht und dem Bewußtsein ihrer Unerfüllbarkeit entsteht die romantische Ironie. Die stilistische Entsprechung dieser intellektuellen Entdoppelung ist die häufige Verwendung der Klammer als Ausdruck für Vorgänge in einer anderen Bewußtseinsschicht des Erzählers, als Mittel der Beleuchtung von der Seite her, als Mittel der Ironie. In der Eingebung Bontempellis ist aber nicht so sehr ein metaphysisches Lebensgefühl bestimmend wie ein gewollter Antiintellektualismus. Es handelt sich darin nicht so sehr um dichterische Gebilde wie um Konstruktionen seines Intellekts.

Eine Überspitzung des grotesken „Humors" dieser Art, also gewissermaßen „Humor" um seiner selbst willen, ohne dichterischen Gehalt, d. h. also Witz, findet man in den kurzen Zeitungsartikeln Achille Campaniles, eines der Genossen Bontempellis von der Novecento-Bewegung.

Ausgehend vom Futurismus, von der Bejahung der Dynamik des modernen Lebens mit all seinen Errungenschaften und ständigen Neuerungen, von dem Streben nach dem ewig Neuen und der Liebe zum Abenteuer, zum Sport in jeglicher Beziehung, hatte Bontempelli eine neue Ästhetik zu begründen versucht, wo der Kunst wieder eine dienende Rolle zugewiesen werden sollte. Seine ästhetische Theorie wollte er durch seine 1926 begründete Zeitschrift „Novecento" (dazu seit 1933 auch die Wochenschrift Quadrante) verbreiten, die, nach Weltgeltung strebend, ursprünglich in französischer Sprache erschien. Obwohl als literarische Erscheinungsform des Faschismus gedacht, hatte der Novecentismus scheinbar eine kosmopolitische Tendenz: dagegen erhob sich die Richtung des „Strapaese".

XV. PFLEGE DER ÜBERLIEFERUNG UND DES BODENSTÄNDIGEN, NEUER KLASSIZISMUS UND REALISMUS (La Ronda, Strapaese u. a.).

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich gegen die verschiedenen neuromantischen und vor allem die futuristischen Bestrebungen Rückschläge geltend machten, daß die Besinnung auf die alten klassischen Überlieferungen, die Rückkehr zur sprachlichen Zucht und Ordnung zu einem Programm erhoben wurden. Die ersten Vertreter dieser Richtung, der in der Monatsschrift „La Ronda" (Rom 1919—1923) ein Organ erstand, versuchten sich gern an der Neubearbeitung alter Themen und Motive gleichsam als Stilübungen und Musterbeispielen der von ihnen erstrebten klassischen und doch dem modernen Geiste gemäßen Prosa. Die Anhänger der Ronda, vor allem der Herausgeber und Leiter der Zeitschrift, Vincenzo Cardarelli (geboren 1887), ferner Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli (geboren 1880, im Hauptberuf Musiker und Komponist) u. a. sind bezeichnenderweise in erster Linie Kritiker und Fragmentisten. Die dichterische Leistung dieser literarischen Gruppe ist verhältnismäßig gering.

Antonio Baldini (geboren 1889 in Rom) fühlt sich der ariostischen Erzählertradition verbunden. An der neuklassischen Bewegung hat er inneren Anteil durch die Überwindung eines ursprünglichen romantischen Lyrismus und Individualismus, durch einen weltüberlegenen Humor und durch sein Bekenntnis zu den uralten Überlieferungen italienischen Menschentums und lateinischen Gleichmaßes. Diese Welt- und Lebensschau hat er in den verschiedensten Büchern, vor allem aber in der Erzählung Michelaccio (1924) gestaltet, dessen Helden, einer Verkörperung der urwüchsigen Kräfte des italienischen Volkes in seiner unmittelbaren Lebensverbundenheit, einer Art italienischem „Taugenichts" oder „Sicherem Manne" alles Lebensnotwendige von selbst in den Schoß fällt. Diese Erzählung ist der alten Überlieferung der Schelmenromane, den alten Meistern der Erzählung wie auch der volkstümlichen Literatur verpflichtet. Aber das Altertümeln, das Herausstellen des Volkstümlichen und Lebensunmittelbaren, die Bedeutung Michelaccios als Sinnbild der Entrückung aus dem Intellektualismus der Zeit, sind nicht nur durch das

Digitized by Google



34. Giuseppe Ungaretti.
(Aus Pan, 1. 1. 1934.)

dichterische Erlebnis, aus einem Untergrunde von romantischer Sehnsucht, sondern auch durch Verstand und Absicht eingegeben. Ähnlich auch die späteren Bücher Baldinis (die Frauenporträtgalerie La dolce calamita, 1929, und die Porträtskizzen seiner Freunde, Amici allo spiedo, 1932): aus solchen Spannungen erwächst ein Humor, der dem deutschen Humor in manchem näher steht als der sonstige italienische Humor.

Der eigentliche Erzähler der Gruppe ist Riccardo Bacchelli (geboren 1891 in Bologna). Seine Lyrik drückt leicht elegische Stimmungen, eine „accidia" aus, die an die Crepuscolari erinnert. Als Erzähler hat Bacchelli mit seiner „weltlichen und philosophischen Fabel" Lo sa il tonno (1923) eine Satire der menschlichen Gesellschaft und Verhältnisse aus dem Blickwinkel der Tierfabel, mit dem historischen Roman Il diavolo al Pontelungo (1927) eine Satire der Illusionisten der Weltrevolution gegeben. Fügen wir noch die utopische Fabel La città degli amanti (1929) hinzu, so hebt sich deutlich die satirisch-moralistische Grundhaltung Bacchellis ab, der damit weniger lebendige und individuelle Charaktere als symbolische Charaktertypen schafft, auf die er in Betrachtungen und Abschweifungen literarischer und anderer Natur mitleidig-ironische Streiflichter fallen läßt.

Wie ganz allgemein die Vorliebe der Rondisten für Bruchstück und Skizze, so läßt auch die Lyrik Ungarettis die geheimen Zusammenhänge mit dem Futurismus erkennen. Denn Giuseppe Ungaretti (geboren 1888 in Alexandrien, Abb. 34) kommt literarisch vom Futurismus und von der Gruppe um Lacerba her, während sein Lebens- und Weltgefühl sich mit dem der Dichter der „Dämmerung" berührt. Lyrische Besinnlichkeit eines nach innen gekehrten Menschen, der die Tiefen seines Unbewußten durchleuchtet, um sich selbst und seine Rolle in der Welt zu erkennen, das tiefgreifende Erlebnis des Krieges, eine Schwermut und Sehnsucht, die vom Todesgedanken überschattet sind, finden Ausdruck in seinen ersten Gedichtsammlungen (Il porto sepolto, 1917; Allegria di naufraghi, 1919; dazu jetzt L'Allegria, 1931; und Il Sentimento del Tempo, 1933). Hier weist die äußere Form trotz der Schlichtheit der Sprache in manchem (Fehlen der Satzzeichen u. dgl.) auf die Nähe des Futurismus. Die Schlichtheit und Verständlichkeit dieser Gedichte tritt jedoch mehr und mehr hinter dem Einflusse G. Apollinaires, des französischen Symbolismus, besonders Mallarmés, und dem Vorbilde der „poésie pure" P. Valérys zurück. In dem Ideal der „reinen Lyrik", einer dem Alltag, dem Mitteilungszwecke und der intellektuellen und logischen Seite der Sprache entrückten Dichtung treffen sich diese Einflüsse mit denen des Futurismus. Aus den „parole in libertà" und einer „orchestration des images" entsteht reine Stimmungslyrik. Aber über die gewollte Dunkelheit einer nur für einen Kreis von Auserwählten bestimmten Dichtung triumphiert bisweilen doch die ursprüngliche Schlichtheit und Sachlichkeit: hier mündet die Lyrik Ungarettis in den neuen Klassizismus. Ein im Grunde romantisches Lebensgefühl findet angemessenen Ausdruck in einem Klassizismus Leopardischer Prägung:

... Morte, arido fiume ...	... Du bist, o Tod, ein Fluß, aus dem das Wasser schwand ...
Immemore sorella, morte,	Uneingedenker Bruder Tod,
l'uguale mi farai del sogno	dem Traume gleich wirst Du mich machen
baciandomi.	durch Deinen Kuß.
Avrò il tuo passo,	Dann gehe ich mit Deinem Schritt
andrò senza lasciar impronta.	und ohne eine Spur zu hinterlassen.
Mi darai il cuore immobile	Dann gibst Du mir ein Herz, das unbewegt
d'un iddio, sarò innocente,	wie eines Gottes Herz. Und schuldlos werd' ich sein
non avrò più pensieri nè bontà.	Und ohne Denken auch und Güte.
E così colla mente murata,	Und so verriegelt ganz mein Geist,
cogli occhi caduti in oblio,	und ganz versunken meine Augen,
farò da guida alla felicità.	werd' ich dem Glück ein Führer sein.
(Inno alla morte.)	


Digitized by Google

An dieser Stelle mag auch der Lyriker Arturo Onofri (1885—1929) als impressionistischer Fragmentist mit seinen Prosagedichten genannt werden. An Ungaretti lassen sich ferner mit ihrer besinnlich-elegischen, vom Bewußtsein der Vergänglichkeit und dem Gedanken an die Ewigkeit erfüllten Lyrik, mit einer in der Lebensstimmung an die Crepuscolari erinnernden Eindruckskunst Corrado Pavolini (geboren 1898), Giacomo Prampolini (geboren 1898) und Giuseppe Ravegnani (geboren 1895) anschließen.

Ebenfalls noch im Bereich skizzenhafter Eindruckskunst finden wir den Lombarden Carlo Linati (geboren 1878 in Como, hatte er in Prato das Gymnasium besucht: daher die Toskanität seiner Sprache!). Er ist ein impressionistischer Stilist besonderer Art, der in der Wortwahl den seltenen und malerischen Ausdruck bevorzugt und sich damit an die Seite Sofficis stellt. Sein Bestes hat er nicht sowohl in seinen Romanen (darunter der autobiographische Duccio da Bontà, 1913, die Geschichte einer Jugend) als in Skizzen und Kurzgeschichten aus der lombardischen Landschaft, in der und durch die seine Menschen Leben erhalten, gegeben. Beeindruckbar und empfänglich, lyrisch-beschaulich erlebt er seine heimatliche Welt, indem er sich als ein Glied in der Kette ihrer Überlieferung fühlt. So entstanden die Eindrücke und Betrachtungen während eines Radausflugs, Sulle orme di Renzo, pagine die fedeltà lombarda (1919): Linati fühlt sich als Hüter und Mehrer der literarischen Überlieferungen seiner Heimat von Parini über Manzoni bis Carlo Dossi und dessen seltsamen und unglücklichen Anhänger Gianpietro Lucini (1867—1914).

Ein Lombarde gleich Linati und wie dieser der Überlieferung verbunden ist Riccardo Balsamo-Crivelli (geboren 1874). Auch er toskanisiert in seinem Hauptwerke, dem humoristischen Epos Boccaccino (1921), Dichtung und Wahrheit aus der Jugend Boccaccios. Es ist die alte epische Überlieferung der Oktavendichtung, die Balsamo-Crivelli hier zu erneuern versucht. Der Leser fühlt durch die idyllisch-erotische Grundstimmung hindurch das Literarische der Eingebung nicht so sehr im Ton, der sich an die volkstümliche und burleske Ependichtung anlehnt, als in der altertümelnden Sprache.

In der Literatur des Faschismus lassen sich entsprechend den geistigen Strömungen, die er in sich aufgenommen, zwei hauptsächliche Richtungen unterscheiden: eine futuristische, die jetzt im „Novecento" ihre Fortsetzung erlebt, und eine traditionalistische, die auf die alten klassischen Überlieferungen Italiens, auf den Romgedanken, aber auch auf die nationale und kulturelle Eigenart der italienischen Landschaft und Scholle, der Kommunen seit dem Trecento, auf das bodenständige und volkstümliche Italien pocht. Diese letztere Richtung erhob sich zur Bekämpfung des Novecentismus und erhielt in der von Mino Maccari (geboren 1898) in Florenz herausgegebenen Zeitschrift Il Selvaggio ihr Organ. Sie bezeichnete sich mit einem von Maccari geprägten, den Kult für das Bodenständige ausdrückenden Worte als „Strapaese". Die gegnerische Richtung hieß von nun an „Stracittà". Auf Seite Strapaeses trat Leo Longanesi mit seiner Zeitschrift L'Italiano und eine Reihe jüngerer Schriftsteller wie Marcello Gallian (geboren 1904, Verfasser von Romanen und Dramen), Alberto Moravia, Pietro Solari u. a. Der hauptsächlichste Vorkämpfer Strapaeses, dem in Soffici, Cardarelli und selbst Ungaretti Bundesgenossen erstanden, wurde Curzio Suckert-Malaparte (geboren 1898 in Prato, von einem deutschen Vater), ein Journalist und politischer Schriftsteller und als solcher Theoretiker des Faschismus. Sein Ideal ist die Wiedererweckung des italienischen Renaissancemenschen mit seiner amoralischen „virtù", des „typischen, klassischen Italieners der Renaissance..., des Zeitgenossen Machiavellis..." Als einzig dem italienischen Volke angemessene Staatsform erscheint ihm darum die Tyrannis nach dem Vorbilde der Renaissance. Er sieht Italien unter der Führung einer heroischen Minderheit im Sinne Orianis und eines Tyrannen von großem Format, Mussolinis, seinen Weg neuer Größe gehen als Träger der lateinischen und katholischen Kultur im Gegensatz zum modernen Geist und zum protestantischen Norden (L'Europa vivente, 1923; L'Italie contre l'Europe, 1927; Italia barbara, 1928). Den Weg der Erneuerung der italienischen Dichtung aber meinte Suckert-Malaparte zu beschreiten, indem er in seinen „Kantaten" L'Arcitaliano (2. Aufl. 1928) in Ton und Vers der Oktavendichtung des Quattrocento, insbesondere Lorenzos, nacheiferte.

Der literarische Streit zwischen Stracittà (Novecento) und Strapaese zeigt die zwei Pole auf, zwischen denen sich die italienische Literatur der Gegenwart entwickelt, die Spannungen zwischen neuromantischen Strömungen verschiedener Art und dem neuen Klassizismus, Realismus und Regionalismus. Mancher der jüngeren und jüngsten Autoren, mögen sie noch vom Dannunzianismus oder vom Futurismus herkommen, oder Beziehungen zu Novecento unterhalten, entdeckten neuerdings ihre realistische oder veristische Ader. So hat der Florentiner Rechtsanwalt Bruno Cicognani (geboren 1879) seinen eigentlichen Weg gefunden, indem er durch die Schule Vergas und Flauberts ging. Mit seinem Roman La Velia (1923), der Geschichte eines sehr lebenswahr gezeichneten, sinnlich-amoralischen, unsentimentalen Mädchens aus dem florentinischen Volke, wurde er zu einem der Vertreter des neueren toskanischen Verismus und Regionalismus.


Digitized by Google

Der naturalistische und impressionistische Schilderer der Natur als Umwelt ist ein beachtenswerter Menschengestalter, der namentlich verwickelte Frauencharaktere durch kleine, oft unscheinbare Handlungen und Gebärden sowie Reden zu umreißen weiß. In dieser Eigenschaft lernen wir ihn auch in verschiedenen Novellenbänden wie in dem Roman Villa Beatrice (1932) kennen, einer Art Entwicklungsroman einer weiblichen Seele. — Der Autodidakt Enrico Pea (geboren 1881), in seiner Lyrik ausgesprochener impressionistischer Fragmentist, hat Romane mit autobiographischem Gehalt geschrieben. Vor allem aber ist er Heimatdichter, Schilderer der Menschen und Landschaft seiner Apuanischen Alpen. So hat z. B. der Roman Il forestiero (N. Antol. 1932) die Einkehr des Helden in der Heimat, die Heimkehr zu einem reineren, einfacheren, naturverbundenen Leben nach eigenen Irrungen und Wirrungen, aber auch denen der Eltern, zum Gegenstand: «La terra è patrimonio vero. Le altre ricchezze son fumo.» Der Aufbau aber hat (wie immer bei Pea infolge der ihm eigenen Erlebnisformen!) mit seinem beständigen Zurückgreifen und Nachholen aus der Vergangenheit, mit seinem In- und Durcheinander, etwas Episodisches, Unorganisches und Bruchstückhaftes. — Federico Tozzi (1883—1920) war ein empfänglicher, beeindruckbarer, scheinbar unsentimentaler Beobachter und Schilderer seiner senesischen, insbesondere bäuerlichen Umwelt mit starkem psychologischem Interesse. Die Unpersönlichkeit im Tone des Autorenberichts, die Schilderung aus dem Blickwinkel der einfachen und einfältigen, etwas rauhen und sogar rohen Personen erzeugt eine gewisse Eintönigkeit, den Eindruck einer gewissen seelischen Stumpfheit der Personen, einer grauen, dumpfen Stimmung.

In einer Atmosphäre heimlicher Romantik, im Bereich der Fabel, wirkt sich die realistische Schilderung der Umwelt und des Lebensschicksals der Dirne Angela, der Heldin des gleichnamigen Romans (1923) von Umberto Fracchia (1889—1930) aus. Der Verfasser hat sich im übrigen ein großes Verdienst um die junge Schriftstellergeneration durch die Herausgabe der literarischen Wochenschrift La fiera letteraria erworben. — Mario Puccini (geboren 1887), der wie Fracchia keiner bestimmten Richtung angehört, hat sich im Gegensatz zu D'Annunzio und zum L'art-pour-l'art-Standpunkt zu dem Gedanken einer dienenden Kunst bekannt, zu einem Realismus im Sinne Manzonis und Vergas. Er ist ein realistischer Schilderer seiner Kriegserlebnisse und -eindrücke. In seinen in der Nachkriegszeit spielenden Romanen (Viva l'anarchia, 1921; La vergine e la mondana, 1920; Dov'è il peccato è Dio, 1922) spiegelt sich vor allem die starke Enttäuschung der Italiener über die Ergebnisse des Krieges. Seine eigentliche Welt aber ist das Leben des kleinen und mittleren Bürgertums, der einfachen und ursprünglichen Menschen in der Provinz. Sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, das zugleich ein menschliches der Schlichtheit und einer im höheren Sinne christlichen Moral ist, hat er vor allem in seinen Novellen und Kurzgeschichten verwirklicht. Seine Meisterschaft entfaltet er hier in den Charakterskizzen im Spiegel eines Lebensschicksals. — Corrado Alvaro (geboren 1895) wird seit dem Roman L'uomo nel labirinto (1921), der einen Kalabresen alten Schlages in das verwirrende Getriebe moderner europäischer Großstädte stellt, und mehr noch seit der Novellensammlung Gente in Aspromonte (1930) zu den Veristen und Heimatkünstlern der literarischen Herkunft von Verga und der Deledda gezählt. Sein Verismus hat aber ein Gegengewicht in einer phantastischen Veranlagung, die nach mythischer und symbolischer Erhöhung des epischen Geschehens strebt. — Gleich ihm bevorzugt Bonaventura Tecchi (geboren 1896), der Verfasser von Studien über Foscolo, Wackenroder, neuere italienische und deutsche Schriftsteller, die Gattung des „Kurzromans" (Tre storie d'amore, 1932), der Kurzgeschichte oder der autobiographischen Skizze. — Orio Vergani (geboren 1899 in Mailand, Abb. 35), Journalist und Mitarbeiter an Bontempellis Zeitschrift „Novecento", hat zuerst als Verfasser von Skizzen der „terza pagina" Aufmerksamkeit erregt, als Erzähler aber einerseits eine Neigung zum Exotischen und Abenteuerlichen (Io, povero negro, 1928), andererseits eine melancholische, pessimistische Schau der Welt und eine sichtlich an Verga geschulte Darstellung bekundet. Der letzteren Art gehört der etwas an den Mastro Don Gesualdo erinnernde Roman Levar del sole (1933) an, dessen Stärke in der Schilderung der Umwelt und in der leise melancholischen Schau der Menschenschicksale liegt. Der eigentliche Held ist der mit der städtischen Umwelt und ihren Menschen kontrastierende Knabe Mario, der seiner ländlichen Heimat für kurze Zeit als Pfleger und Führer des alten, blinden und geizigen Bauunternehmers entrissen und gezwungen wird, „die graue Seite im Buche des Lebens" zu lesen.



35. Orio Vergani.
(Aus Pan, 1. 12. 1933.)

Digitized by Google

Autobiographisch ist die Grundhaltung des Triestiners Giani Stuparich (geb. 1891) nicht nur als Verfasser eines Kriegstagebuchs, sondern auch als Novellist, ebenso die des Fiumaner Legionärs und Adriafahrers Giovanni Comisso (geboren 1895), in dessen Erleben der Welt sich ein Sensualismus dannunzianischer Art offenbart. Wird der Autobiographismus in der italienischen Literatur der nächsten Zukunft überwunden oder doch zurückgedrängt werden? Mancher junge Erzähler scheint darüber hinauszustreben. So der Mailänder Piero Gadda (geboren 1902). Was den vielgereisten Autor auszeichnet, ist sein Einfühlungsvermögen in fremde Welten ferner Länder oder der Vergangenheit, in denen er seine gewohnte Umwelt und sein Erleben der Gegenwart spiegelt. So erzählt er in Liuba (1926) ein Erlebnis im bolschewistischen Rußland, in Gagliarda (1932) den Liebesroman des lombardischen Helden (Icherzählers) als Husarenleutnant im Neapel Murats. Über literarische Einflüsse und Vorbilder (Joseph Conrads, aber auch I. Nievos u. a.) hinaus strebt Gadda nach der gegenständlichen Erzählung und der geschlossenen Form des wirklichen Romans. — Schon durch den Titel kennzeichnet sich der Roman Gli indifferenti (1929) des zweiundzwanzigjährigen Alberto Moravia (= Alberto Pincherle) als ein Erzeugnis der „neuen Sachlichkeit", eines neuen Naturalismus, in dem der Autor nicht nur hinter der Darstellung zurücktritt, sondern auch innerlich und moralisch von seinem Gegenstand unberührt zu bleiben scheint. Auch in seinen Erzählungen (La bella vita, 1935) entwickelt Moravia mitleidlos die graue, dumpfe Atmosphäre der in voller moralischer Auflösung befindlichen Welt eines wohlhabenden Bürgertums. Ist dies, wie der Kritiker Pancrazi meint, wirklich der Weg zu einem letzten, von der Freudschen Psychoanalyse bestimmten Naturalismus? Vielleicht darf man in diesem Zusammenhange auf das besondere psychologische Interesse mancher junger Erzähler wie Arturo Lorias (geb. 1902) hinweisen. Einer der jüngsten, der Triestiner Pier Ant. Quarantotto Gambini, der erst 1933 mit dem Bande Erzählungen I nostri simili die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich gezogen, gibt in dem Roman La rosa rossa (Pan 1935) in unpersönlicher, großenteils impressionistischer Darstellung einen Querschnitt durch das Leben eines engen Kreises von Personen einer istrianischen Kleinstadt. Sein Hauptinteresse gilt der psychologischen Beobachtung, der Problematik des Alters. Seine Lebensstimmung ist leise Wehmut der Vergänglichkeit, seine Grundhaltung ein Über-den-Illusionen-des-Lebens-Stehen. Vielleicht verrät sich das wahre Wesen der „neuen Sachlichkeit" gerade im Werke der jungen und jüngsten Autoren: als Illusionslosigkeit dem Leben gegenüber.

Wie dem sei, der Ausgang des Kampfes zwischen Neuromantik und „neuer Sachlichkeit" ist noch nicht zu übersehen. Der neue Realismus wirkt zunächst als gesundes Gegengewicht gegen die Übertreibungen und Formauflösungen der Neuromantik. Mag der Autobiographismus vor allem in der Erzählung allmählich hinter dem neuen Ideal der Gegenständlichkeit und Unpersönlichkeit zurücktreten, die Überwindung des anderen Wesenszuges der Neuromantik, der Vorliebe für das Bruchstück, kann nur von schöpferischen Dichterpersönlichkeiten ausgehen. Doch scheint uns die Neuromantik noch viel zu sehr in der Seelenverfassung der Zeit verwurzelt, als daß man schon von ihrer Überwindung reden könnte.

ANMERKUNGEN.

Jede Darstellung der hier betrachteten literarischen Epoche muß von den unter dem Titel „La letteratura della nuova Italia" in 4 Bänden (Bari, Laterza, versch. Auflagen) gesammelten kritischen Aufsätzen Benedetto Croces ausgehen (zit. LNI.), die, mit bio-bibliographischen Anmerkungen versehen, bis 1913 alle wichtigeren Autoren behandeln. Dazu die neue Folge von Aufsätzen in der Critica 1935 f. Eine gedrängte Skizze gibt K. Vossler, Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg, Winter 1914, und Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur, 2. Beih. der Neueren Sprachen, 1925. Gesamtdarstellungen: B. Crémieux, Panorama de la littérature italienne contemporaine, Paris, Kra 1928; gut orientiert (auch durch den ausführlichen bibliogr. Anhang) Camillo Pellizzi, Le lettere italiane del nostro secolo, Milano 1929, und jetzt A. Galletti, Il Novecento. Storia lett. d'Italia, Milano, Vallardi 1935 (für alle ausführl. bibliogr. Angaben sei hierauf der Raumerparnis halber ein für allemal verwiesen). Sichere Urteile über die einzelnen Erzähler und bio-bibliographische Angaben bei Luigi Russo, I narratori, Guide bibliografiche, Roma, Fondazione Leonardo 1923. Vgl. ferner G. Ravegnani, I contemporanei, Torino 1930; Giacomino Antonini, Il romanzo contemporaneo in Italia, Aquila 1928; P. Pancrazi, Scrittori italiani del Novecento, Bari 1934; Fr. Flora, Dal Romanticismo al Futurismo, Milano 1925; E. Saya, La lett. ital. dal 1870 ad oggi, Firenze 1928. Von G. Mazzoni, L'Ottocento, 2. Aufl. 1934, und A. Albertazzi, Il Romanzo, kommen nur die letzten Abschnitte in Betracht, von D'Ancona-Bacci, Manuale della lett. ital., Bd. V u. VI.


Digitized by Google

Anthologien: G. Prezzolini, Tutta la guerra, Firenze 1918. — G. Titta Rosa, Narratori contemporanei, Milano 1922. — G. Papini e P. Pancrazi, Poeti d'oggi (1900—1925), mit bio-bibliogr. Anm., Firenze 1925. — Poeti Novecento, Milano, Mondadori 1928. — E. Falqui e E. Vittorini, Scrittori nuovi, Lanciano 1930. — Für die erste Generation auch noch R. Barbiera, I Poeti Italiani del secolo XIX, Milano, Treves.

Zu S. 1. Vgl. B. Croce, Storia d'Italia dal 1871 al 1915, Bari, Laterza 1928, 3. Aufl. S. 3. — Vgl. Alfredo Oriani, La Rivolta Ideale, ed. Gherardi, Bologna, S. 65.

Zu S. 1 f. Vgl. Pietro D'Ambrosio, I caratteri genetici della storia italiana, Il giornale di politica e di letteratura, 1933 (Il Risorgimento, S. 297 ff., Il Fascismo, S. 409 ff.), über Montefredini s. Croce, LNI. III.

Zu S. 3. Vgl. Croce, LNI. IV, Di un carattere della più recente letteratura italiana.

Zu S. 4. Vgl. B. Mussolinis Aufsatz „Dottrina", Enciclopedia italiana, XIV, 847—851. Daselbst: ... il fascismo è per la libertà ... la libertà dello stato e dell'individuo nello stato. Giacchè per il fascista tutto è nello stato, e nulla di umano o spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello stato. Ferner: Non è la nazione a generare lo stato, secondo il vieto concetto naturalistico che servì di base alla pubblicistica degli stati nazionali nel sec. XIX. Anzi la nazione è creata dallo stato, che dà al popolo, consapevole della propria unità morale, una volontà, e quindi un'effettiva esistenza. Il diritto di una nazione all'indipendenza deriva non da una letteraria e ideale coscienza del proprio essere, e tanto meno da una situazione di fatto più o meno inconsapevole e inerte, ma da una coscienza attiva, da una volontà politica in atto e disposta a dimostrare il proprio diritto: cioè, da una sorta di stato in fieri. Lo stato infatti, come volontà etica universale, è creatore del diritto. — Die endgültige Ausgabe der „Scritti e discorsi" Mussolinis bei U. Hoepli, Mailand, I—IX. Der antiindividualistische Grundsatz des faschistischen Staates findet u. a. in der Carta del Lavoro Ausdruck: «La Nazione italiana è un organismo avente fini, vita, mezzi di azione superiori per potenza e durata, a quelli degli individui divisi o raggruppati che la compongono. È un'unità morale politica ed economica, che si realizza integralmente nello Stato fascista.» Vgl. C. F. Chilò, I caratteri dello Stato Fascista, Il giorn. di politica e di lett. 1932, S. 309 ff. Von den zahllosen Schriften über den Faschismus vgl. G. Gentile, Origini e dottrina del fascismo, Libreria del Littorio, 51, ferner den zit. Aufsatz von P. D'Ambrosio. — G. Volpe, Gesch. der faschist. Bewegung, Rom, o. J. — M. Missiroli, L'Italia d'oggi. Bologna 1932.

Zu S. 5 f. Über F. De Sanctis vgl. jetzt auch M. Valgimigli in Pan, 1. IV. 1935.

Zu S. 6 f. Zur „Scapigliatura": der Name stammt von dem Roman Arrighis (= Carlo Righetti, 1830—1896), La scapigliatura e il 6 febbraio (1861). Über Tarchetti und Pinchetti vgl. Bd. I, S. 326, dazu über sie und die anderen Croce, LNI. I u. II und die Nachträge in La Critica 32 (1934), 163 ff.

Zu S. 9 ff. Über Carducci vgl. Croce, LNI. II, dort die Auseinandersetzung mit der älteren Kritik, namentlich mit E. Thovez, Il pastore, il gregge e la zampogna, Napoli 1910. Ferner Fridolin Hefti, G. Carducci als Dichter der Natur, Diss. Bern 1933. Croce deutet die Dichtung Carduccis als ethisch-politische, historische (bzw. epische) und autobiographische mit einer jeweils praktischen, gelehrten und literarischen Kehrseite („nonpoesia"). Seine und Heftis Deutung ergänzen sich. Vgl. ferner über den Kritiker C. im Gegensatz zu De Sanctis L. Russo, Carducci critico, Pan, Okt. 1935, S. 198 ff.

Zu S. 22 f.. Über G. Deledda vgl. G. Chroust, G. D. e la Sardegna, 1932. Die Dichterin † 1936.

Zu S. 27 ff. Über die „Schweigegespräche" und die Gebärdensprache bei Fogazzaro vgl. im besonderen U. Leo, F.s Stil und der symbolistische Lebensroman, Heidelberg 1928, S. 87 ff., 102 u. 104 ff.

Zu S. 45. Die rhythmische Klausel der Prosa D'Annunzios scheint einem „cursus trispondaicus" zu entsprechen, der bei Boccaccio sehr beliebt war (vgl. dazu A. Schiaffini, Tradizione e poesia, 1934, S. 21 n. 4 u. 234 n. 81).

Zu S. 48 f. Croces Aufsatz „La poesia e la letteratura" ist ein Abschnitt aus dem inzwischen erschienenen Buche „La Poesia", Bari, Laterza 1936.

Zu S. 51 f. Über die Rolle der Zeitschriften „Leonardo", „La Voce" u. a. in dem geistigen Umbruch zum Jahrhundertbeginn vgl. außer V. Amoretti, G. Boine e la lett. ital. contemp., Bonn 1922, jetzt A. Bobbio, Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903—1916), Firenze, Sansoni 1936.

Zu S. 62. Pirandello † 10. Dez. 1936.


Digitized by Google

DIE SPANISCHE, PORTUGIESISCHE UND LATEINAMERIKANISCHE LITERATUR VON 1870 BIS ZUR GEGENWART.

Von Hans Jeschke.

In Spanien umfaßt der Realismus den Zeitraum von etwa 1870—1898. Zwei politische Ereignisse, die liberale Revolution von 1868 („La Gloriosa") und die Verkündung der Kompromißverfassung von 1876 nach Restauration der Bourbonen, bestimmen die geistige Atmosphäre dieser Zeit. Trotz des verfassungsmäßig erfolgten Ausgleichs der politischen Gegensätze ging der Kampf zwischen Liberalen und Traditionalisten auf geistig-religiösem Gebiet unvermindert, sogar verschärft, weiter. In den von 1870—1880 erschienenen Romanen von Valera, Alarcón, Galdós und Pereda finden diese Auseinandersetzungen ihren literarischen Niederschlag.

Der Roman ist die wichtigste literarische Gattung des Realismus. Der Gegensatz zur Romantik prägt sich darin in doppelter Weise aus. Erstens in der veränderten inneren Haltung der Romanhelden und -heldinnen: Erfahrung und Reflexion dämpfen den hemmungslosen Schwung romantischer Begeisterung für das Ideal, das Scheitern an der Wirklichkeit führt zu Enttäuschungen, Verzicht und mehr oder weniger schmerzlicher Anerkennung der Tatsachen des wirklichen Lebens, zu Desillusion und Resignation. Zweitens tritt gegenüber der „inneren Wirklichkeit", der Persönlichkeit der Romanhelden und ihrem inneren Erleben, die Umwelt, die „äußere Wirklichkeit", als neuer maßgebender Faktor immer stärker in den Vordergrund, da der von der Romantik erweckte Sinn für die pittoresken Erscheinungen der nationalen Vergangenheit sich jetzt mit gleichem Interesse der zeitgenössischen Umwelt zuwandte. Dadurch bekommt die spanische Literatur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch äußerlich eine ausgesprochen realistische Note. Die Lyrik, für die der Realismus naturgemäß geringe Entwicklungsmöglichkeiten bot, hat nur einen wirklich bedeutenden und repräsentativen Vertreter in dem ironisch-skeptischen Campoamor. Auf dem Theater herrscht das „Género chico", das mit seinen harmlosen Unterhaltungsstücken und Lokalpossen dem Zeitgeschmack entsprach, während auf dem Gebiet der hohen dramatischen Kunst als einziges typisch realistisches Stück nur Echegarays „Gran Galeoto" gelten kann. Einen gewissen Ausgleich zu dem Ausfall in Lyrik und Dramatik schaffen die Leistungen in der wissenschaftlichen Prosa und literarischen Kritik. Die geschichtsphilosophischen und literarhistorischen Werke des genialen Menéndez y Pelayo haben über die Grenzen Spaniens hinaus Rang und Ansehen der spanischen Kulturwerte gehoben, und, von Menéndez y Pelayo und Valera unterstützt, hat der scharfsinnige, oft bissige Leopoldo Alas („Clarín") durch seine literarische Kritik das künstlerische Niveau des Realismus und beginnenden Modernismus mitbestimmt.

Die Entwicklung des realistischen Romans setzt in Spanien, im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, spät ein. Fernán Caballeros 1849 erschienene und im Untertitel als „novela de costumbres" bezeichnete „Gaviota", in der diese Romanform zum erstenmal auch theoretisch begründet wird, ist zweifellos eine wichtige Vorstufe dazu; der erste wirklich repräsentative Roman des spanischen Realismus, Valeras „Pepita Jiménez", erscheint jedoch erst 1874. Um so weiter gehen allerdings in Spanien die Anfänge der realistischen Darstellungs- und Erzählungskunst zurück, die sozusagen das Rohmaterial für den realistischen Roman vorbereitet und seinen äußeren Rahmen bestimmt haben. Die Genrebilder und Charakterskizzen der sogenannten „costumbristas": die „Escenas matritenses" (1836—1842) und die „Tipos y caracteres" (1843—1862) von Ramón Mesoneros Romanos (1803—1882), die „Escenas andaluzas" (1847) von Estébanez Calderón („El Solitario"; 1799—1867), die Novellen (rela-

Digitized by Google

ciones) und größeren Sittengemälde und Erzählungen (novelas de costumbres) von Fernán Caballero (1796—1877), die „Cuentos de color de rosa" (1859) und „Cuentos campesinos" (1860) von Antonio de Trueba (1819—1889) und schließlich die „Escenas montañesas" (1864) von José María de Pereda (1833—1905) bezeichnen in Spanien die einzelnen Etappen des Ringens um die dichterische Gestaltung der „äußeren Wirklichkeit", die, rein stofflich betrachtet, die große künstlerische Leistung des 19. Jahrhunderts darstellt. Dieser aus romantischem Antrieb erwachsene Drang zur poetischen Bewältigung der Wirklichkeit führt konsequent zur „novela regional", wie sie in der realistischen Periode vor allem Pereda, später Palacio Valdés (geb. 1853) und Blasco Ibañez (1867—1928) gepflegt haben, und zum zeitgenössischen Gesellschaftsroman, einer vorzugsweise auf städtische Verhältnisse übertragenen „novela de costumbres", als deren großer Meister Benito Pérez Galdós (1843—1920) anzuzusehen ist. Es ist kein Zufall, sondern bestätigt nur die Tatsache des romantischen Ursprungs des Realismus, daß Galdós außerdem mit den 20 Bänden seiner „Episodios Nacionales" Spanien eine Reihe historischer Romane geschenkt hat, die mit den zeitgenössischen Romanen zusammen eine ganze Epopöe von Spaniens politischer und geistiger Geschichte im 19. Jahrhundert darstellen.

Die meisten Romane Valeras (1827—1905) ähneln äußerlich ebenfalls der „novela regional" oder „novela de costumbres" in dem oben definierten Sinne, da sie in seiner andalusischen Heimat spielen und viele liebevoll ausgeführte Milieuschilderungen enthalten. Doch ist das bei ihm nur Beiwerk, Zeitmarke. Valeras dichterisches Ziel ist nicht die Gestaltung der „äußeren Wirklichkeit", sondern die künstlerische Formung der realistischen Lebensanschauung, der „inneren Wirklichkeit". Darin liegt sein literarisches Hauptverdienst und im Vergleich mit Galdós seine inkommensurable Größe. Alarcón (1833—1891) hat zwar in den Romanen „El niño de la bola" (1880) und „La pródiga" (1882) Ähnliches versucht, aber ebensowenig wie Galdós und Pereda, die zu den geistig-religiösen Fragen ihrer Zeit gleichfalls in einigen erfolgreichen Werken Stellung nahmen, Valera an umfassender Tiefe der Schau und Lösung der in der Zeit liegenden Probleme erreicht.

Als wichtigste Vorstufe des realistischen Romans in Spanien nannte ich Fernán Caballeros Werk „La gaviota". Über das Leben der Verfasserin Cecilia Böhl de Faber — Fernán Caballero ist ihr Pseudonym — läßt sich, wie über das der meisten Autoren der realistischen Periode, wenig sagen. Interessant ist lediglich ihre deutsche Abstammung und ihre Herkunft aus einem gut bürgerlichen, gebildeten Milieu. Sie wurde nämlich 1796 als Tochter des deutschen Hispanisten Böhl de Faber und einer Spanierin in der Schweiz geboren, verbrachte dort auch den größten Teil ihrer Jugend und schrieb einige ihrer Frühwerke zuerst in deutscher oder französischer Sprache, so z. B. die „Gaviota" in Deutsch. Nach dreimaliger Verwitwung starb sie 1877 in Sevilla in bescheidenen Verhältnissen.

In „La gaviota", ihrem bedeutendsten Werke, erzählt Caballero die Geschichte eines andalusischen Fischermädchens, das einen in ihr Heimatdorf Villamar verschlagenen deutschen Arzt heiratet, mit ihm nach Madrid kommt, dort eine gefeierte Sängerin wird, ihren Mann mit einem Torero betrügt und nach dem Verlust ihrer Stimme und nach dem Tode ihres Geliebten und ihres Mannes nach Villamar zurückkehrt und dort den Barbier des Ortes heiratet. Die Worte „Gaviota fuiste, Gaviota eres, Gaviota serás", die am Schluß der Erzählung ein Jugendgefährte der auch äußerlich wieder vulgär gewordenen Marisalada im Streit ins Gesicht schleudert, verführen direkt dazu, sie als knappste Formulierung des realistischen Gehalts der „Gaviota" aufzufassen. Für Caballero aber als fanatischer Vorkämpferin der Religion und konventionellen Moral handelt es sich bei der Darstellung des Schicksals der Gaviota zweifellos um eine rein moralische Angelegenheit. Das beweist die Aufstellung des Sündenregisters von Marisalada auf den letzten Seiten der Erzählung, das zeigt ferner die übertrieben idealistische Stilisierung der meisten übrigen Gestalten der „Gaviota", die von unwirklicher Güte, von Edelmut und Fürtrefflichkeit geradezu triefen, so daß natürlich ihnen gegenüber Marisalada als schwarzes Schaf häßlich und höchst realistisch erscheint;


Digitized by Google

schließlich widerspricht auch einer wirklich realistischen Konzeption der Hauptfigur dieser „novela de costumbres" die idyllische und zumeist behaglich geglättete Atmosphäre der ganzen Erzählung. All das hindert natürlich nicht, daß sich in der „Gaviota" zahlreiche Natur- und Milieuschilderungen finden, die man ohne weiteres als rein realistisch ansprechen wird, u. a. auch eine ganz ausgezeichnete Schilderung eines Stierkampfes; doch läßt sich Ähnliches auch schon bei den „costumbristas" aufzeigen. Ohne daher die realistischen Elemente und Züge in der „Gaviota" und vor allem auch die dichterische Begabung Fernán Caballeros und ihr Verdienst zu verkennen, erstmalig die genrebildartige Sittenschilderung in eine Erzählung verwoben zu haben, sehe ich in der „Gaviota" nicht den ersten realistischen Roman, sondern die wichtigste Vorstufe dazu, zumal Caballero auch bei der Komposition der Erzählung — Einschub von Fabeln, kleineren Erzählungen, langatmigen moralisierenden und theorisierenden Diskussionen — nicht immer eine glückliche Hand gehabt hat.



36. Juan Valera. (Nach Cejador.)

Wie bei Fernán Caballero ist der Schauplatz der meisten Romane auch bei Valera Andalusien. Juan Valera y Alcalá Galiano ist selbst Andalusier und wurde 1827 in Cabra als Sohn der Marqueses de la Paniega geboren. Nach Abschluß des in den vornehmen Kreisen Spaniens obligaten Rechtsstudiums schlug Valera die Diplomatenlaufbahn ein und lebte als Attaché, später als Botschafter, in den großen Städten des Auslandes: Neapel, Petersburg, Dresden, Frankfurt (Main), Wien, Lissabon, Washington, Brüssel, Rio de Janeiro usw. Er starb 1905 in Madrid.

Geistiger Weitblick, Geschmack, persönliche Eleganz, Liebenswürdigkeit und ein hochherziger Charakter runden sich bei Valera zum Bild einer großen, selbstsicheren und harmonischen Persönlichkeit ab, die zeitlebens das Gefühl des Neides nicht kannte und die auch der Verlust des Augenlichtes in den letzten Lebensjahren nicht erschüttern konnte. Literarisch gehört Valera nach Petriconi „zu jenen Poeten ersten Ranges, von denen jedem Land in jedem Zeitabschnitte höchstens einer beschieden ist". Seine Werke sind zahlreich und vielseitig: Philosophische und literarische Kritik, Gedichte, Dramen, Übersetzungen und Romane.

„Pepita Jiménez" (1874) ist sein erster, erfolgreichster und bekanntester Roman. Zweifellos angeregt durch die vom „krausismo" heraufbeschworenen geistig-religiösen Kämpfe, in die Valera seinerzeit trotz seiner traditionalistischen Grundanschauungen zugunsten der liberalen Krausisten eingegriffen hatte, behandelt er in diesem Roman die Frage der religiösen Berufung, jedoch in einer Weise, die weit über die damals in Spanien gerade zur Diskussion stehende Frage: Wissen oder Glauben, Philosophie oder Religion, hinausgreift. Valera bekämpft in diesem Roman weder die Religion, wie ihm manche Kritiker vorwarfen, noch vertritt er irgendeine bestimmte These. Er erzählt nur, wie — menschlich-allzumenschlich — Luis Vargas, ein junger Seminarist, während eines Ferienaufenthalts in seinem andalusischen Heimatdorf den Reizen einer hübschen, jungen Witwe, Pepita Jiménez, allmählich erliegt, die Theologie an den Nagel hängt und sich mit ihr verheiratet. Allerdings bekundet Valera damit eine gewisse „Weltanschauung", die aber so alt ist wie die Welt selbst und außerdem gut christlich und realistisch: „Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach", anders ausgedrückt, die Gesetze der Natur sind stärker als der Wille des Menschen und seine Illusionen.

In den ein Jahr später erschienenen „Ilusiones del Doctor Faustino" (1875, 2 Bde.) bricht diese realistische und antiromantische Tendenz bereits im Titel durch. Die Illusion ist nach Valera ein von der Phantasie geborener Gedanke ohne Wirklichkeitswert — „un concepto sugerido por la imaginación sin realidad alguna". Nachdem Valera im Zwiegespräch mit Juan Fresco, einem andalusischen Großgrundbesitzer,


Digitized by Google

die Illusion auf den ersten Seiten des Romans so definiert hat, erzählt dieser die Geschichte des Doctor Faustino, um seinen Ausruf „¡Malditas sean las ilusiones!“ zu rechtfertigen.

Don Faustino López de Mendoza y Escalante, ein verarmter Landedelmann, lebt äußerlich still und zurückgezogen in dem andalusischen Landstädtchen Villabermeja. Innerlich aber brennt in ihm der Wunsch, eine seiner adligen Abkunft entsprechende Rolle in der Politik oder wenigstens als Philosoph und Dichter, Illusionen seiner Zeit, zu spielen. Dazu fehlt ihm seiner Ansicht nach nur das Geld, in Wirklichkeit aber die Kraft und Begabung. Nicht einmal die Liebe einer Frau vermag er zu erringen, und die Frau, die ihm das Schicksal zuführt, kann er nicht würdigen und halten. Nach dem Tode seiner Mutter kommt Faustino schließlich mit einer kleinen Summe nach Madrid, scheitert aber mit allem, was er anfaßt. In einem Duell wegen einer ehrenrührigen Liebesaffäre schont er, selbst schwer verwundet, seinen wehrlosen Gegner. Seine erste und einzige Tat! Durch Maria, seine „unsterbliche Geliebte“, kommt er schließlich doch noch zu Geld und damit — zur Erkenntnis seiner Unfähigkeit. Er wird völlig haltlos, verführt die Frau seines Freundes und schießt sich, als seine Frau, die „unsterbliche Geliebte“, aus Gram darüber stirbt, an ihrem Totenbett eine Kugel durch den Kopf.

Nach Valeras Absicht sollte Faustino „ein kleiner Doktor Faust sein, ohne Magie, ohne Teufel und übernatürliche Hilfskräfte“, gleichzeitig aber auch ein Symbol der haltlosen, ehrgeizigen und skeptischen Jugend seiner Zeit. Die bis in letzte psychologische Feinheiten zergliederte Gestalt Faustinos stellt in der Tat ein vollendetes Porträt der geistigen Elite der Zeit um 1870 dar, und die „Ilusiones“ als Roman sind zugleich die umfassendste künstlerische Darstellung des realistischen Lebensgefühls in Spanien. Petriconi hat als erster auf diese Bedeutung der „Ilusiones“ hingewiesen und das Werk Valeras an die Seite von Flauberts „Education sentimentale“ gestellt.

Auch die beiden nächsten Romane Valeras, „El Comendador Mendoza“ (1877) und „Doña Luz“ (1879), gehören durch die zeitbedingte religiös-philosophische Fragestellung, durch die subtile psychologische Analyse der Hauptfiguren, durch den realistischen Gehalt und durch das andalusische, allerdings oft nur konventionelle Milieu innerlich eng mit „Pepita Jiménez“ und den „Ilusiones“ zusammen. Die späteren Romane „Juanita la larga“ (1896), „Genio y figura“ (1897) und „Morsamor“ (1899) sind weniger zeit- und milieugebunden. Die Vorliebe für die Analyse komplizierter Seelenzustände ist zwar geblieben. In „Juanita la larga“ finden sich außerdem die liebevollsten Schilderungen andalusischer Sitten und Gebräuche; aber der realistische Charakter dieser Romane unterscheidet sich von denen der ersten Gruppe dadurch, daß der Realismus sich mehr in der überall fühlbaren geistigen Grundhaltung als in der realistischen Lösung bestimmter Probleme ausprägt. Es sind freie dichterische Gestaltungen aus realistischem Lebensgefühl heraus; in „Juanita la larga“ ist der Schauplatz der Handlung noch Andalusien, in „Genio y figura“ die ganze Welt und in „Morsamor“ Spanien und die Welt im Zeitalter der Entdeckungen. Schauplatz und Gestalten wechseln, um immer wieder den weisen, weltgläubigen Optimismus Valeras zu illustrieren. Juanita heiratet aus vernünftiger Einsicht und Liebe den reichen Don Paco, einen Fünfziger, ohne daß uns das abstoßend oder berechnend erschiene. An Doña Rafaela in „Genio y figura“ und an Morsamor bewahrheitet sich die in dem spanischen Sprichtwort: „Genio y figura hasta la sepultura“ niedergelegte Lebensweisheit, daß jeder trotz veränderter Lebensumstände bleibt und bleiben muß, was er ist. Man darf vom Leben nichts verlangen, was es nach ewig unveränderlichen Gesetzen nicht gewähren kann. Es ist vermessen, an Gottes Welt Hand legen zu wollen, anstatt sie aus der Hand Gottes so zu nehmen, wie sie ist. Valera glaubt demzufolge auch nicht an Heroismus, verlangt nicht, daß der Mensch sich anstrenge, um über sich hinaus zu kommen, da es ja zwecklos ist. In seinen Romanen finden wir daher fast nur Menschen, die am Leben absolut zerbrochen sind oder zumindest ihr ursprüngliches Ziel nicht erreicht haben, weil das Leben stärker war als sie. Damit rühren wir an die skeptisch-pessimistische Grundlage der optimistischen Weltgläubigkeit Valeras und an das weltanschauliche Kredo und die Quintessenz des Realismus.

Was die äußere Form von Valeras Romanen angeht, so bevorzugt er dem stärkeren Wirklichkeitscharakter zuliebe die Briefform und die Rahmenerzählung. Oft führt er sich selbst als Erzähler ein oder läßt einen Gesprächspartner in Ichform berichten. Literarische und philosophische Diskussionen, die seine umfassende Bildung und seinen Scharfsinn, lebhafte Dialoge, die die feine Ironie und Anmut seines Geistes verraten, sind in die Romanhandlung eingeflochten. Obwohl sie manchmal den Fluß der Erzählung hemmen, lassen sie nie das Interesse des Lesers erlahmen. Die Sprache Valeras ist gepflegt, jedoch nach dem Urteil der meisten Kritiker zu akademisch und zu wenig dem Charakter und Stand der einzelnen Personen angepaßt. Das ist, vom veristisch-naturalistischen Standpunkte aus gesehen, richtig. Da es Valera aber mehr auf die Wiedergabe der Gedanken- und Empfindungswelt seiner Gestalten, auf die Gestaltung der „inneren


Digitized by Google

Wirklichkeit", als auf die getreue Nachbildung ihrer Äußerungsformen in der Wirklichkeit ankommt, ist die Frage konventioneller oder naturalistischer Stilisierung der Sprache für ihn sekundär. Die Lebenswahrheit des psychologischen Innenbildes der handelnden Personen entschädigt reichlich für den von der Kritik beanstandeten Mangel an Naturtreue der Sprache.

Unter den spanischen Realisten steht Pedro Antonio de Alarcón (1833—1891) durch seine innere Einstellung und die Richtung seines literarischen Schaffens Valera am nächsten. Wie dieser stammte er aus einer armen, aber vornehmen andalusischen Familie, studierte daher zunächst Jura, dann Theologie. Im Vertrauen auf seine literarische Begabung gab er jedoch bald sein Studium auf, wurde in Madrid Direktor einer antiklerikalen Zeitschrift, um allerdings nach kurzer Zeit seine Ansichten radikal zu ändern. Alarcóns erste größere literarische Leistung ist „El diario de un testigo de la guerra de Africa" (1859/60), eine fesselnde Reportage der Geschehnisse des Marokkokrieges, verbunden mit pittoresken Schilderungen des Charakters und der Sitten der Araber und Juden in Afrika. Ebenso spannend liest sich seine Reisechronik „De Madrid a Nápoles" (1861). „La Alpujarra" (1873) ist ein echtes Heimatbuch, in dem Alarcón geschichtliche und geographische Darstellung, Sittenschilderung und Reisebericht, geschickt kombiniert. In diesem Werk und in den zahlreichen Novellen historischen, erotischen und phantastischen Inhalts offenbaren sich ebensosehr seine romantisch-historizistischen Neigungen wie sein großes Erzählertalent. Auch der berühmte „Sombrero de tres picos" (1874) gehört hierher, nach Pardo Bazáns Urteil „die Königin der spanischen Novellen", nach Valera und Petriconi ein durch die moralische Prüderie Alarcóns verdorbener Schwank. Den Fabliaucharakter des Stoffes hat Alarcón allerdings in seiner Bearbeitung zweifellos aufgehoben, es aber dank seiner großen erzählerischen Begabung trotzdem fertiggebracht, in der für eine Novelle viel zu langen Erzählung den Verlust an pikanter Würze und Kürze durch Spannung auszugleichen.

1875, ein Jahr nach Erscheinen von Valeras „Pepita Jiménez", greift Alarcón mit dem viel gerühmten und viel geschmähten Roman „El escándalo" in den religiös-philosophischen Meinungsstreit zugunsten der Religion und Tradition ein. Alarcóns Werk ist im Gegensatz zur „Pepita Jiménez" ein wirklicher Thesenroman. Nach der darin vertretenen These können alle inneren und äußeren Konflikte des Lebens nur mit Hilfe der übernatürlichen Kräfte der Religion gelöst werden. Auch seine beiden anderen großen Romane, „El niño de la bola" (1880) und „La pródiga" (1882), sind nach des Autors eigenen Worten Beweisstücke und Beiträge zur Verteidigung der göttlichen und menschlichen Gesetze, die die Gesellschaftsordnung allein gewährleisten (alegato en favor de las leyes divinas y humanas que rigen nuestra sociedad). In der Anerkennung der sozialen und religiösen Gegebenheiten manifestiert sich Alarcóns Realismus, der dem Valeras wohl verwandt ist, sich aber durch eine gewisse pragmatische Enge und Absichtlichkeit stark von der zuinnerst konservativen und diesseitig-realistischen Grundhaltung Valeras unterscheidet. Dieser Mangel an innerer Freiheit und heiterer Natürlichkeit hat Alarcóns Romanen auch künstlerisch geschadet. Die durch die moralische Tendenz bedingten Übertreibungen machen sich besonders unangenehm im „Escándalo" bemerkbar. Die öligen Sermone des Pater Manrique, die allzu augenfälligen Inkarnationen des guten und bösen Prinzips — Diego auf der einen, Lázaro und Gabriela auf der anderen Seite — und die ziemlich substanzlose Hauptperson des Romans, Typ des spanischen „señorito", Fabián Conde, der zum Lohn für seine Bekehrung sich mit der Geliebten seines Herzens verheiraten darf, könnten dem Leser die Freude an der Lektüre dieses Werkes gänzlich verleiden, wenn nicht ein Könner wie Alarcón den Roman geschrieben hätte, der durch die straffe Komposition, durch das Tempo der Erzählung und eine farbig lebendige Sprache Spannung und Interesse des Lesers immer wieder neu zu erregen und zu fesseln weiß.

Im Gegensatz zu Valera und Alarcón liegt bei José María de Pereda (1833—1905) der Schwerpunkt der literarischen Leistung in der dichterischen Gestaltung der „äußeren Wirklichkeit". Die Welt, die in seinen „Escenas montañesas" (1864), den „Tipos y paisajes" (1871) und den „Bocetos al temple" (1876) lebt, ist eine Welt nüchtern harter Wirklichkeit, die mit der behaglich heiteren Biedermeierwelt in den Werken von Mesonero Romanos und des „Solitario", an die Peredas vorgenannte Werke im Titel erinnern, nur noch wenig gemein hat. Auch über Fernán Caballero ist Pereda weit hinausgekommen. Weniger vielleicht durch die Zahl, den Umfang und die Bedeutung seiner Romane als durch die ursprüngliche Art, in der sich die Liebe zum angestammten Heimatboden und zu seinen Menschen äußert, und durch die selbstsichere und selbstverständliche Festigkeit, mit der er seine in jeder Hinsicht traditionalistisch-reaktionären Anschauungen aus sich herausstellt, während Caballero die gleichen Anschauungen nur vertritt. Romantische Züge in den Natur- oder Milieuschilderungen sowie liberale Gedankengänge fehlen in Peredas Werk gänzlich, da sie seiner einfach sachlichen und geradlinigen moralischen Natur fremd sind. Das bringt allerdings bei ihm eine gewisse Verengung des Gesichtskreises mit sich und führt dazu, daß, ähnlich wie bei Caballero,


Digitized by Google



37. José María de Pereda. (Nach Cejador.)

manche Romane, z. B. „El Sabor de la tierruca“ (1882) und teilweise „Peñas arriba“ (1893), durch die übertriebene Karikatur und Bestrafung der „Bösen“ und Belohnung der „Guten“ einen unangenehm erbaulichen, bürgerlich spießigen Beigeschmack bekommen. Menéndez y Pelayo, der Pereda als Schriftsteller hoch schätzte und ihm auch als Freund und Landsmann verbunden war, hat wohl auch deshalb den Romanen Peredas die Landschafts- und Typenschilderungen im Stile seines Erstlingswerkes „Escenas montañesas“ vorgezogen.

Peredas bester Roman ist „Sotileza“ (1884). Sotileza ist, wie Caballeros Gaviota, ein armes Fischermädchen aus Santander, in dessen Nähe Peredas Geburtsort Polanco liegt. Von mehreren Bewerbern gibt Sotileza gerade dem häßlichsten, ärmsten und schmutzigsten, Muergo, den Vorzug. Andrés, der Sohn eines Kapitäns, wird von ihr abgewiesen, ebenso auch Cleto, ein Fischerssohn, der seinen Antrag durch die Fürsprache des mildtätigen, allseits beliebten Paters Polinar unterstützt. Da greift das Schicksal ein. Andrés und Muergo werden beim Fischen von einem furchtbaren Sturm überrascht. Muergo kommt dabei um, Andrés wird gerettet. Sotileza entschließt sich nun doch, Cleto die Hand zu reichen. Andrés aber heiratet ein Mädchen seines Standes, Luisa, die Tochter seines Chefs.

„Sotileza“ ist der vollendete Typ der „novela regional“. Handlung und Charaktere dieses Romans sind natürlich und echt realistisch, das Milieu ist mit der Pereda eigenen Kraft und Wirklichkeitstreue gezeichnet, die Sprache der einzelnen Personen, vom Pater Polinar bis zu seinem charakterlichen Extrem Muergo, abgestuft und dem Charakter und Stand jeder Person angepaßt, Sotileza selbst in ihrer Kühle, Bestimmtheit und Unnahbarkeit die verkörperte Seele der Landschaft und der ganze Roman „la epopeya marítima de la Montaña“. An Energie, Farbe und Exaktheit der Schilderung der Wirklichkeit reicht zwar Peredas Roman „Peñas arriba“ (1893), der die eigentliche Montaña, das asturische Bergland, beschreibt, an „Sotileza“ heran, jedoch ist darin die Romanhandlung ohne Interesse.

Eine andere Seite Peredas, seine satirisch-komische Ader, zeigt sich besonders in den Thesenromanen „El buey suelto“ (1877), „Don Gonzalo González de la Gonzalera“ (1878), „De tal palo, tal astilla“ (1879) und in einem seiner letzten Werke, „Nubes de estío“ (1894), wo er sich über die Sommerfrischler von Santander lustig macht. In den Thesenromanen setzt sich Pereda für die althergebrachten Sitten ein; im „Buey suelto“ für die Ehe, im „Don Gonzalo“ für die Erhaltung der patriarchalischen Verhältnisse auf dem Lande, die der unheilvolle Einfluß der Politik zu untergraben droht, während er in „De tal palo, tal astilla“ gegen die von Galdós in dem Roman „Gloria“ verteidigte Ehe zwischen Angehörigen verschiedener Bekenntnisse auftritt. Peredas bodenständiges Empfinden und fast romantische Abneigung gegen alles, was mit Stadt und Zivilisation zusammenhängt, prägt sich außer in den antiliberalen und beinahe antipolitischen Gedankengängen, die auch in „El Sabor de la tierruca“ und „Peñas arriba“ begegnen, vor allem in der charakteristischen Tatsache aus, daß von all seinen Romanen nur zwei: „Pedro Sánchez“ (1883) und „La Montálvez“ (1888) in Madrid, die übrigen in dem ländlichen Milieu seiner Heimatprovinz Santander spielen, und daß gerade diese beiden Romane, die Pereda schrieb, um dem Vorwurf der Pardo Bazán zu begegnen, „sein Garten sei zwar wohl bewässert und gepflegt, entbehre aber eines weiteren Gesichtsfeldes“, seinen literarischen Ruhm nicht vermehrt haben. Pereda ist eben in erster Linie der originelle Schöpfer der „novela regional“, der unbestechliche Beobachter und geniale Gestalter der „äußeren Wirklichkeit“ seiner engeren Heimat, mit der er so verwachsen war, daß er sich als lebendigen Teil von ihr empfand. Das macht seine Größe aus, bezeichnet zugleich aber auch die Grenzen seiner Begabung und literarischen Leistung.

Die ganze Fülle des Lebens und die Pereda abgehende Weite des Horizonts, ganz Spanien und nicht nur die engere Heimat, Lärm und städtisches Getriebe, nicht ländliche Abgeschiedenheit und Stille, finden sich in

Digitized by Google

den zahlreichen (ca. 80) Romanen von Benito Pérez Galdós (1843—1920), der als Meister des zeitgenössischen Sittenromans, der „novela de costumbres" in dem oben definierten Sinne, und bedeutender Gestalter der „äußeren Wirklichkeit" für die harmonische Entwicklung des realistischen Romans in Spanien die notwendige Ergänzung zu Pereda bildet. Nach Menéndez y Pelayo stellt das literarische Lebenswerk von Galdós „das reichhaltigste Archiv von Tatsachenmaterial zur Illustration der Sittengeschichte Spaniens im 19. Jahrhundert" dar (el más copioso archivo de documentos sobre la vida moral en España en el siglo XIX). In der Tat hat Galdós in den 46 Bänden der „Episodios Nacionales" den geistigen und sozialen Umschichtungsprozeß in Spanien von der Zeit des Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon bis zur Restauration der Bourbonen (1876) beschrieben und in den übrigen Romanen die geistig-religiösen Kämpfe von 1870—1880 sowie das soziale Geschehen und Leben im spanischen Mittelstand während des letzten Drittels des vergangenen Jahrhunderts geschildert. Ob nun Galdós die spanische Wirklichkeit unter der Form des historischen Romans oder des zeitgenössischen Sittenromans gestaltet, immer steht für sein inneres nachbildendes oder sein beobachtendes Auge der Ablauf des Geschehens, Personen oder Ereignisse, die „äußere Wirklichkeit", im Vordergrund des Interesses, nicht wie bei Valera das innere Erleben der dichterischen Gestalten. Galdós gestaltet wie Pereda das Leben, die „äußere Wirklichkeit", Valera das Erleben, die „innere Wirklichkeit". Bei Galdós und Pereda liegt die literarische Leistung in der dichterischen Wiedergabe der Wirklichkeit, bei Valera in der dichterischen Gestaltung einer Schau, einer bestimmten Idee der Wirklichkeit.



38. Benito Pérez Galdós. (Nach Cejador.)

Rein chronologisch gesehen ist Galdós der erste realistische Romancier. Schon 1870, vor Valeras „Pepita Jiménez", erschien sein bereits 1868 geschriebener Roman „La Fontana de Oro", der die politischen Kämpfe zur Zeit Ferdinands VII. behandelt. Von 1873—1879 folgen dann die ersten 20 Bände der „Episodios Nacionales", von denen „Trafalgar", „La Corte de Carlos IV", „Zaragoza" und „Gerona" die größte Anerkennung gefunden haben. Gleichzeitig veröffentlicht Galdós von 1876—1879 die viel diskutierten, aufsehenerregenden Thesenromane „Doña Perfecta", „Gloria" und „La familia de León Roch", in denen er in den damals besonders heftigen geistig-religiösen Meinungsstreit zugunsten der liberalen religiösen und philosophischen Anschauungen eingreift. In unmittelbarem Kontakt mit der ihn umgebenden Welt wird der beobachtende und geistig aufgeschlossene Galdós in all diesen Romanen zum Historiker und Polemiker, mehr noch zum Dichter des politischen und geistigen Liberalismus in Spanien.

In seiner zweiten Schaffensperiode, die die Zeit von 1881—1889 umfaßt, schreibt Galdós die großen realistischen Darstellungen des zeitgenössischen Madrider Lebens in den mittleren und unteren Volksschichten. „Fortunata y Jacinta" (1886/87, 4 Bände) ist das Meisterwerk dieser Reihe, die mit „La desheredada" (1881, 2 Bände) beginnt und 1889 mit „Realidad" (!) endet und in ihrer Gesamtheit das Epos des harten Ringens der kräftigsten und lebenstüchtigsten Volksteile ums Dasein darstellt. Das Auf und Ab, die Fehlschläge und die Erfolge dieses zähen Kleinkampfes, in dem wenige sich durchsetzen, viele auf der Strecke bleiben oder nach unten absinken, die große Mehrzahl aber sich schlecht und recht über Wasser hält, wo Selbstverleugnung, Egoismus, Opferfreudigkeit, Berechnung, Geiz, Haß und Liebe, Gemeinheit, Hochstapelei und anständige Gesinnung dicht beieinander wohnen und sich ungeschminkt manifestieren, diese gewöhnliche und in ihrer Mannigfaltigkeit zugleich wunderbare Alltäglichkeit des Lebens hat Galdós mit einer Objektivität geschildert, die an Cervantes erinnert, aber doch menschliches Mitgefühl nicht ganz ausschließt.

Mit „Angel Guerra" (1891, 2 Bände) setzt bei Galdós ein dritte Schaffensperiode ein, in der stark spiritualistisch-mystische Elemente (Tolstoi) in die aus echt spanischer Lebenssubstanz genährte realisti-

Digitized by Google

sche Atmosphäre seiner Romane eindringen. Zugleich macht sich eine gewisse Vorliebe für die Darstellung problematischer und exzentrischer Naturen bei ihm bemerkbar. In „Angel Guerra" und „Nazarín" (1895) treten diese beiden Tendenzen, mit denen Galdós dem Zeitgeschmack folgt, deutlich hervor, während in der sogenannten Torquemadaserie („Torquemada en la hoguera", „Torquemada en la cruz", „Torquemada en el purgatorio" und „Torquemada y San Pedro", 1889—1895) und in dem großen Roman „Misericordia" (1897), der diesen Schaffensabschnitt beschließt, die realistischen und christlich-idealistischen Elemente eine harmonische Verbindung eingehen, die auch der inneren Entwicklung von Galdós' Anschauungen entspricht.

Die Jahre 1898 bis 1920 umspannen die letzte Schaffensperiode von Galdós, in der er zwar Jahr für Jahr mindestens einen Roman und oft dazu noch ein Theaterstück schrieb, aber eigentlich doch mehr aktiv als produktiv war. Die patriotische Erregung vor und nach dem für Spanien unheilvollen Jahre 1898 veranlaßte ihn, den Zyklus der „Episodios" fortzusetzen. Der literarische Wert der 26 Bände (3. bis 5. Serie), die bis 1912 noch erschienen, entspricht jedoch in keiner Weise der aufgewandten Mühe und bleibt stark hinter dem der ersten beiden Serien der „Episodios" zurück. Auch von den ca. 20 Dramen, zum Teil Dramatisierungen seiner Romane, die Galdós von 1892—1918 zumeist in Madrid zur Aufführung brachte, fand nur „Electra" (1901) stärkeren Widerhall beim Publikum, jedoch nicht auf Grund des literarischen Werts, sondern wegen der darin vertretenen These.

Ein literarisches Lebenswerk von so echt spanischen Dimensionen wie das von Galdós bietet der Kritik natürlich große Angriffsflächen. Nach Petriconi sind z. B. die auch sonst mit Recht kritisierten „Episodios Nacionales" „als Ganzes ein Fehlschlag", und unter Galdós' sämtlichen Romanen finde sich „nur ausnahmsweise eine wirkliche und vollendete Dichtung". Das geht sicher zu weit, und, wie mir scheint, hat Petriconi zu diesem harten Urteil der unangebrachte Vergleich von Galdós mit Valera und Zola geführt. Galdós ist aber weder Naturalist wie Zola noch eine Persönlichkeit von dem geistigen Format Valeras. Anachronismen, tendenziöse Übertreibungen, Ungleichwertigkeit und Unausgeglichenheit einzelner Werke, sprachliche Nachlässigkeiten usw., alles zugegeben, bleibt Galdós dennoch der große Beobachter und dichterische Gestalter der „äußeren Wirklichkeit", der die vielgestaltigsten und mannigfaltigsten Lebenserscheinungen seiner Zeit und seines Jahrhunderts im dichterischen Bilde festgehalten hat.

Außer den bisher besprochenen Bahnbrechern des realistischen und zugleich Erneuerern des spanischen Romans tritt von etwa 1880 an eine ganze Reihe von Schriftstellern auf den Plan, die um das Jahr 1850 geboren sind. Der bedeutendste unter ihnen und zugleich die ausgeglichenste Erscheinung des spanischen Realismus ist Armando Palacio Valdés (geb. 1853). Seine Romane sind eine glückliche Synthese der beiden Formen des realistischen Romans, die in meiner Darstellung Valera und Galdós repräsentieren. Handlung und Charakter- und Milieuschilderungen stehen in harmonischem Verhältnis zueinander, die Anlage der Romane ist übersichtlich, die Sprache natürlich und elegant, doch nicht so reich und nuanciert wie bei Galdós und Pereda. Dazu kommt als originelle Note Valdés' feiner Humor, der ihn gegenüber Geschehnissen und Personen überlegen erscheinen läßt und damit die Eleganz der Darstellung unterstreicht. Gehalt und Probleme der Valdésschen Romane sind natürlich dieselben wie bei den übrigen Realisten: Spannung zwischen weltlichem und geistlichem Leben und Desillusion in den besten Romanen seiner ersten Epoche: „Marta y María" (1883), „La hermana San Sulpicio" (1889), „La Fe" (1892), „La alegría del capitán Ribot" (1899), spezifisch religiös-weltanschauliche Fragen und zugleich einen dem Zeitgeschmack entsprechenden stärkeren idealistischen Einschlag in seiner zweiten Schaffensperiode, für die seine Werke „Tristán o el pesimismo" (1906) und die „Papeles del doctor Angélico" (1911) charakteristisch sind.

Neben Valdés, der als Enderscheinung den spanischen Realismus resümiert, muß ich noch kurz von der als Romancier und Kritikerin gleich bekannten Gräfin Emilia Pardo Bazán (1852—1921) sprechen. Trotz ihrer traditionalistischen Anschauungen und religiösen Strenggläubigkeit hat sie in Spanien die Sache des literarischen Naturalismus verfochten, theoretisch in dem von Valera scharf kritisierten Werk „La cuestión palpitante" (1883), praktisch in ihren beiden Romanen „Los pazos de Ulloa" (1886) und „La madre Naturaleza" (1887). Diesen beiden Romanen wie auch ihren späteren symbolistisch-allegorischen Werken „La quimera" (1905) und „La sirena negra" (1908), die allzu sehr auf Aktualität und Modernität abgestellt sind, sind jedoch zweifellos ihre beiden galicischen Heimatromane, „Morriña" (1889) und „Insolación" (1889), bei weitem vorzuziehen.

Aus der sonstigen Romanproduktion der Zeit seien noch erwähnt die Romane „Lázaro" (1882) und „Dulce y sabrosa" (1910) von Jacinto Octavio Picón (1853—1924), in denen eine sorgfältige, behutsame Sprache die gefährlichen und kühnen antiklerikalen und erotischen Ideen tarnt, ferner „Pequeñeces" (1891),


Digitized by Google

die erfolgreiche Satire des Jesuitenpaters Luis Coloma (1851 bis 1914) gegen die Madrider Aristokratie, und schließlich die Romane „La Regenta“ (1884), „Su único hijo“ (1890) und der Band Erzählungen „El señor y lo demás son cuentos“ von Leopoldo Alas (1852—1901), der allerdings durch seine unter dem Pseudonym „Clarín“ veröffentlichten literarischen Kritiken berühmter geworden und bekannter ist.



39. Marcelino Menéndez y Pelayo.
(Nach Artigas.)

Als bedeutendste Lyriker gelten in diesem Zeitraum Ramón de Campoamor (1817—1901) und Gaspar Nuñez de Arce (1834—1903). Liest man jedoch die Gedichte und Poeme dieser beiden Männer und behält folgende charakteristischen Sätze aus Campoamors „Poética“ (1883) dabei im Auge: „Ein Gedicht ist die rhythmische und bildliche Wiedergabe eines Gedankens in einer so natürlichen und knappen sprachlichen Form, wie sie die Prosa nicht erlaubt . . . Ein Gedicht kann nicht schlecht sein, wenn es Rhythmus, Reim, Gedanken und Bilder aufweist“, so erkennt man, daß es sich um eine Lyrik sui generis handelt. Campoamor hat tatsächlich in den gefälligen „Doloras“ (1846) und „Humoradas“ (1886 bis 1888) ebenso wie in den längeren „Pequeños poemas“ (1872—1874) in humorvoller Aufmachung und in poetischem Gewand nur seine philosophischen Gedanken und seine radikal skeptische und pessimistische Lebensanschauung niedergelegt und damit, wie Clarín richtig gesehen hat, unter dem Applaus der öffentlichen Meinung die gesellschaftliche Ordnung, den Glauben und die Religion nachhaltiger gefährdet als alle die vielgeschmähten Krausisten und sonstigen liberal denkenden Spanier zusammen.

Nuñez de Arce dagegen erzielte mit seinen bekanntesten Werken, den „Gritos de combate“ (1875), in denen er mit viel rhetorischem Aufwand die politischen und geistigen Nachwirkungen der Revolution von 1868 beklagt, und der „Visión de fray Martín“ (1888), wo er in ähnlich grandeloquenter Form zur religiösen Zeitsituation Stellung nimmt, mehr Augenblicks- als Tiefenwirkung.

Erfährt man dazu, daß Campoamor hohe Staatsstellen bekleidete und Nuñez de Arce sogar Minister war, so wird es vielleicht verständlicher, warum der Realismus nur eine prosaische oder rhetorische Lyrik hervorbringen konnte!

José Echegaray (1832—1916), der Dramatiker des Realismus, war ebenfalls Wirtschafts- und Finanzminister. Auch er ist weniger ein dramatischer Dichter als ein geschickter Konstrukteur. Mit seinem Drama „El gran Galeoto“ (1881), einem wirklich echt realistischen Stück, ist ihm jedoch ein großer Wurf gelungen. Trotz gewisser theatralischer Effekte, die in noch stärkerem Maße seinen anderen Dramen anhaften, ist das im „Gran Galeoto“ behandelte Thema, daß Umwelt und Verhältnisse den Menschen wider Willen in Schuld und Verbrechen verstricken können, höchst dramatisch und psychologisch überzeugend dargestellt.

Der Ausfall in Lyrik und Drama wird in der realistischen Periode durch große Leistungen auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Prosa wettgemacht. Ich meine damit vor allem das monumentale Lebenswerk von Marcelino Menéndez y Pelayo (1856—1912). Seine umfangreichen geschichtsphilosophischen Schriften „La Ciencia española“ (1876) und die „Historia de los Heterodoxos españoles“ (1880—1882) machen „Epoche“ und sind Marksteine im geistigen Leben Spaniens. Das gleiche gilt von seinen literarhistorischen Schriften: „Historia de las Ideas estéticas en España“ (1883—1891, 5 Bände), „Historia de la Poesía castellana“ (1890—1908, 3 Bände), „Orígenes de la Novela“ (1905—1918, 4 Bände), „Estudios sobre el teatro de Lope de Vega“ usw., die Material und Problemstellungen für ganze Generationen von Forschern enthalten.

Menéndez y Pelayo war jedoch nicht nur ein großer Gelehrter, sondern ein Mann von ausgesprochen lebendigem, künstlerischem Empfinden und sicherem ästhetischen Urteil. Was er über seine Zeitgenossen und Freunde Galdós und Pereda vor Jahren schrieb, ist heute noch nicht überholt. Mit Valeras „Cartas americanas“ (1889) und „Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas“ (1891), den „Solos de Clarín“ (1881) und „Paliques“ (1893) von Clarín und der zeitgenössischen literarischen Kritik der Pardo Bazán gehören die „Estudios de crítica literaria“ (1884—1908, 5 Bände), in denen die Aufsätze über Galdós und Pereda enthalten sind, zu dem Besten, was die literarische Kritik in der Epoche des Realismus aufzuweisen hat.

Digitized by Google



40. Os vencidos da vida. (Nach Figueiredo.)

Im Gegensatz zu Spanien, wo sich der Übergang von der Romantik zum Realismus allmählich vollzog, trat der Realismus in Portugal plötzlich auf den Plan. Als Castilho, nach Garrets Tode das Haupt der romantischen Schule, im Vorwort zu dem epigonenhaften „Poema da Mocidade“ von Pinheiro Chagas sich abfällig über Dichtungen von Anthero de Quental und Theophilo Braga äußerte, antwortete Anthero darauf im Jahre 1865 mit einem offenen Brief, „Bom senso e Bom gosto“ betitelt, in dem er für sich und Braga diese ihnen von Castilho abgesprochenen Qualitäten energisch in Anspruch nahm. Diese erste Manifestation eines neuen literarischen Geschmacks führte zur Bildung der sogenannten „geração de Coimbra“, die in der Folgezeit in ausgedehnten literarischen Polemiken ihre neuen, philosophisch von Deutschland und literarisch von Frankreich bestimmten Anschauungen öffentlich propagierte. Die zweite große Unternehmung der neuen realistischen Schule war die Ankündigung von 12 Vorträgen im Kasino von Lissabon. Vier dieser Vorträge fanden im Jahre 1871 statt, die übrigen wurden von der Regierung als religionsfeindlich verboten. Von den fünf Koryphäen des portugiesischen Realismus: Anthero de Quental, Theophilo Braga, Oliveira Martins, Eça de Queiroz und Guerra Junqueiro hatten zwei gesprochen, Eça de Queiroz, Portugals größter Romancier im 19. Jahrhundert, über das Thema „Realismo na Arte“ und Anthero de Quental, der Anreger der ganzen Vortragsreihe, über „Causas da decadencia dos povos peninsulares nos ultimos três seculos“, dasselbe Thema übrigens, das fünf Jahre später in Spanien zu der heftigen Polemik über die „Ciencia española“ führte, in der die spanischen Liberalen Azcárate und Revilla Antheros negative These erfolglos gegenüber Menéndez y Pelayo verfochten. Bald nach dieser gemeinsamen Aktion begann die „geração de Coimbra“, sich in einzelne Gruppen mit bestimmten Interessensphären zu spalten. Um Anthero scharten sich die Anhänger radikaler politischer Richtungen, um Theophilo Braga Republikaner und Positivisten, in einer dritten Gruppe, die sich nach Oliveira Martins' Vorschlag „Vencidos da Vida“ (vom Leben Besiegte) nannte und in den Jahren 1887/88 besonders durch elegante und pittoreske literarische Bankette Aufsehen erregte und die Kritik der Öffentlichkeit herausforderte, sammelten sich die Literaten: Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Carlos Lobo d'Avila, Herausgeber des „Tempo“, der Zeitschrift dieser Gruppe, und viele



41. Eça de Queiroz. (Nach Figueiredo.)

Digitized by Google

andere. Die Bezeichnung ,,Vencidos da Vida" ist natürlich irreführend und soll nur in etwas selbstgefälliger, ironisch-snobistischer Form den Abstand dieser Aristokraten des Geistes von ihrer banausenhaften zeitgenössischen Umwelt markieren. Tatsächlich hat nämlich diese hyperkritische, kosmopolitisch und pessimistisch eingestellte Generation ebenso wie die Generation von 1898 in Spanien, an die sie in Geisteshaltung, Gedankenrichtung und Bedeutung erinnert, dem widerstrebenden Milieu zum Trotz und Portugal zur Ehre ihre politischen und künstlerischen Ideen durchgesetzt.



42. Denkmal von Eça de Queiroz in Lissabon.

Die große literarische Leistung der realistischen Periode liegt auch in Portugal auf dem Gebiet der Prosa: Roman, Novelle und Geschichtsschreibung. Die Lyrik ist Gedankenlyrik, ihre Themen philosophisch, sozialrevolutionär und politisch. Theater und — für Portugal sehr bezeichnend — literarische Kritik spielen keine erwähnenswerte Rolle.

Der bedeutendste Romancier des portugiesischen Realismus, ein Schriftsteller von europäischem Format, ist Eça de Queiroz (1846—1900). Eça stammte aus einer höheren Beamtenfamilie, studierte in Coimbra Rechtswissenschaft, empfing dort im Kreise um Anthero die entscheidenden geistigen und literarischen Anregungen seines Lebens, kam als Konsul nach Amerika, England und Frankreich und starb 1900 in Paris. Sein äußerer Lebenslauf und auch seine Persönlichkeit lassen unwillkürlich an Valera denken, dem er geistig eng verwandt und ebenbürtig, an literarischer Begabung jedoch zweifellos überlegen ist. Einbildungs- und Gestaltungskraft, Beobachtungsgabe, Sprachbeherrschung und ein umfassender kritischer Geist befähigen Eça, Charaktere und Milieus in seinen Romanen wirklichkeitsnah darzustellen, sie sich gegenseitig durchdringen und bedingen zu lassen und darüber hinaus als echter Dichter der Romanhandlung eine transzendentale Bedeutung zu geben.

Die ersten schriftstellerischen Versuche Eças, die in die Zeit von 1866—1875 fallen, verraten in der Mannigfaltigkeit des Stils bereits den originellen Künstler. Die Erzählungen, die in der ,,Gaceta de Portugal" erschienen und posthum unter dem Titel ,,Prosas barbaras" herauskamen, enthalten im Kern die meisten seiner späteren Romane.

1875 veröffentlichte Eça seinen ersten Roman: ,,O Crime do Padre Amaro". Es ist ein Provinzroman wie ,,Madame Bovary" und ,,Pepita Jiménez". Wie in Flauberts ,,Bovary" lastet eine tragische Stimmung über Eças Werk, eine beklemmende Atmosphäre, die entsteht durch den Gegensatz zwischen dem engen kleinstädtischen Milieu und der heimlich schwelenden, mit fataler Sicherheit zum Ausbruch drängenden Leidenschaft des Paters Amaro zu der hübschen, religiös erzogenen, aber sinnlichen und weiblich schwachen Amelia. Valeras ,,Pepita Jiménez" ist im Vergleich zu Eças Roman heiter und fröhlich zu nennen. Der geistliche Stand des Romanhelden bringt bei Valera nur die für den Realismus typische Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit in den Roman, während Eças Werk dadurch eine bedenkliche und unheimliche Note bekommt, ohne allerdings in physiologischen Determinismus à la Zola zu degenerieren.

In den beiden nächsten Romanen, ,,O Primo Basilio" (1878) und ,,Os Maias" (1880), gibt Eça im Gegensatz zu Galdós, der das Leben des Mittelstandes und der unteren Schichten Madrids schildert, ein umfassendes Bild der Mentalität und Lebensführung der Lissaboner Bourgeoisie. Die drei genannten Romane zeigen ihn von Anfang an als vollendeten Gestalter der ,,inneren und äußeren Wirklichkeit"; denn nur selten läßt sich Eça verleiten, mehr zu beschreiben als die Personen seiner Romane sehen können, d. h. mehr, als zum Verständnis der Handlung und Charaktere notwendig ist.

Das Erscheinen der ,,Reliquia" (1887), der die Romane ,,A Correspondencia de Fradique Mendes" (1891), ,,A Ilustre Casa de Ramires" (1897) und posthum im Jahre 1901 ,,A Cidade e as Serras" folgten, bezeichnet den Beginn der zweiten Schaffensperiode von Eça de Queiroz. Im Gegensatz zur pessimistischen

Digitized by Google

und skeptisch-negativen Grundhaltung der ersten Epoche prägt sich nach Figueiredo in diesen Romanen der Wunsch zum Aufbau und das Suchen nach positiven Lebenswerten aus. Meiner Ansicht nach trifft das jedoch weder für die ,,Reliquia" zu, in der Eça lediglich die Bigotterie, die Heuchelei und das wissenschaftliche Spezialistentum satirisiert, noch für die ,,Correspondencia de Fradique Mendes", in dem er ein Selbstbildnis und Idealporträt eines ,,Vencido da Vida" zeichnet. Erst in der ,,Casa de Ramires" und in seinem letzten Roman, ,,A Cidade e as Serras", ist die neue positive Einstellung Eças zum Leben festzustellen. Gonçalo Mendes Ramires kommt in letzter Stunde zur Erkenntnis, daß sein politischer und literarischer Ehrgeiz, dem er die Ehre der Schwester und seine ganze Arbeitskraft geopfert hat, Illusionen sind, und schifft sich nach Afrika ein, um dort ein neues, arbeitsames Leben zu beginnen. Ebenso gibt Jacinto, die Hauptfigur in ,,A Cidade e as Serras", nach einem zufälligen Besuch seiner ländlichen Besitzungen in Portugal seine Luxusexistenz à la des Esseintes in Paris auf, um sein Leben in ländlicher Einfachheit und Arbeit in Portugal zu beschließen.

Ob Eça de Queiroz ländliche oder städtische Milieus, einfache oder komplizierte Charaktere, Seelenzustände oder Probleme darstellt, immer zeichnen sein Schaffen Anschaulichkeit, Tiefe und als feine Blüte seines Geistes eine graziöse Ironie aus. Zudem wachsen fast alle bedeutenden Gestalten in den Romanen von Eça über ihre Funktion als Träger der Handlung hinaus und werden nach Plan und Absicht des Autors und doch unaufdringlich und selbstverständlich zu Repräsentanten der geistig-moralischen Haltung ihrer Zeit (Pater Amaro, Fradique Mendes), zum Symbol Portugals (Gonçalo Mendes Ramires) und der ganzen abendländischen Kultur (Jacinto).

Die Größe und umfassende Weite von Eças Werk als historische und geistige Leistung und der davon ausgehende Einfluß wird einem so recht klar, wenn man damit die teilweise durchaus beachtlichen Schöpfungen der realistischen Schule in Portugal vergleicht. Teixeira de Queiroz (1848—1919), der unter den Titeln ,,Comedia no Campo" und ,,Comedia Burguesa" zwei Serien von Erzählungen und Romanen veröffentlichte, bleibt in der dokumentarischen Wiedergabe der ,,äußeren Wirklichkeit" stecken. Seine mit photographischer Treue geschilderten Lebens-, Sitten- und Charakterbilder aus Stadt und Land wirken ermüdend und monoton, weil ihm die Kraft fehlt, die Erfahrung künstlerisch zu steigern und die Charaktere seiner Romane psychologisch zu vertiefen. Fast noch stärker macht sich die ganze Enge und Veräußerlichung des realistischen Schulbegriffs bei Abel Botelho (1854—1912) in der maßlosen Übertreibung des Physiologismus nach dem Vorbild Zolas bemerkbar. Der Sammelband von Erzählungen ,,Mulheres de Beira" (1885 bis 1896) und die Romanserie ,,Pathologia social" (!) zeigen Botelho fast restlos im naturalistischen Fahrwasser. Trotz der unleugbaren Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft Botelhos sind die Personen und Situationen seiner Romane infolge Überspitzung des physiologischen Prinzips verzerrt und verfälscht und Botelhos Schaffen in seiner Gesamtheit, von dem unmoralischen Charakter der Romane ganz abgesehen, durch die verfehlte Problemstellung unmöglich.

Diese beiden allzu zeit- und schulgebundenen Autoren überragt weit durch persönliche Eigenart und literarisches Können der Maupassant geistesverwandte große Novellist dieser Periode, José Valentim Fialho d'Almeida (1857—1911), eine menschlich und literarisch sehr umstrittene Persönlichkeit. Fialho war eine starke, reizbare Natur. Entbehrungen, Zurücksetzungen und der harte Lebenskampf, den er von frühster Jugend an zu führen gezwungen war, hatten ihn verbittert und zum Pessimisten gemacht. Ein stark subjektiv-romantisches Ressentiment durchglühte bei ihm die kritizistisch-negative Einstellung des portugiesischen Realismus zu den Werten von Tradition und Gesellschaft. Diesen gefühlsgeladenen Nihilismus setzte Fialho künstlerisch in eine adäquate, wuchtige Sprache und Bilder um, die mit geradezu grausamer Intensität die Wirklichkeit, wie er sie sah und sehen wollte, schildern. Diese Vision der Welt ist wie bei Botelho mehr naturalistisch, d. h. subjektiv verfälscht, als realistisch. Fialho interessiert das Tier im Menschen. Auch er ist kein Psychologe. Die Seele existiert für ihn wie für Botelho kaum in zweiter Linie.



43. Fialho por Francisco Teixeira.

Die drei Bände „Contos“ (1881), „A Cidade do Vicio“ (1882) und „O paiz das Uvas“ (1893) enthalten dementsprechend Erzählungen, die eine Sammlung von „Fällen“ darstellen, in denen sich das Instinktleben der gesellschaftlichen Moral und dem Geist gegenüber brutal durchsetzt. „O paiz das Uvas“, in dem Fialho die Menschen und die Landschaft seiner Heimatprovinz Alemtejo beschreibt, gilt als sein technisch und inhaltlich bestes Werk.

Fialhos literarische Produktion ist schmal, was bei der Intensität seines Schaffens nicht zu verwundern ist. Außer den erwähnten Sammlungen von Erzählungen hat er nur noch vier Bände Zeitskizzen satirisch-ironischen Charakters veröffentlicht. Ich erwähne davon besonders „Os Gatos“ (1889) und „A Esquina“ (1903), mit dem Untertitel „Tagebuch eines Vagabunden“, das eine sympathische Autobiographie Fialhos enthält. Fialho starb 1911, 53 Jahre alt, wahrscheinlich durch Selbstmord. Seine Bücher vermachte er der „Biblioteca Nacional de Lisboa“. Ein Schüler Fialhos ist Trindade Coelho (1861—1908). Er ist jedoch ein echter Realist und als solcher bekannt geworden durch sein Werk „Os meus amores“ (1891), das Erzählungen und Schilderungen ländlichen Lebens enthält.



44. J. Pedro de Oliveira Martins.
(Nach Figueiredo.)

Außer Eça de Queiroz und Fialho d'Almeida hat der portugiesische Realismus in Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845—1894) einen Meister künstlerischer Prosa und dichterischer Intuition auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung hervorgebracht. Leben und Werk von Oliveira Martins sind das Resultat einer gewaltigen Willensanspannung. Aus kleinen Verhältnissen stammend und geistig Autodidakt, starb Oliveira Martins als Finanzminister und hinterließ zahlreiche vielbändige und originelle historische Werke, eine wahrhaft monumentale Leistung, die man mit der von Menéndez y Pelayo in Spanien vergleichen kann.

Das Wesen der geschichtlichen Forschung besteht nach Oliveira Martins in der Betrachtung der Lebensdynamik der verschiedenen menschlichen Gesellschaftsgruppen, als deren konstitutive Elemente Rasse und Boden anzusehen sind. Von geschichtlicher Existenz kann man bei einem Volke erst sprechen, wenn es von einer starken Zentralgewalt geführt wird. Es gibt keine Universalgeschichte, sondern nur die Geschichte einzelner Nationen. Die bedeutendste Manifestation geschichtlichen Geschehens ist die Geschichte der Arier — Prototyp Rom —, denen Oliveira Martins in dem bevorstehenden Kampf mit der gelben Rasse den Sieg prophezeit.

Die bedeutendsten Werke von Oliveira Martins sind: „O Hellenismo e a Civilisação christã“ (1878), die „Historia da Civilisação Iberica“ (1879) und die eng damit zusammenhängenden Werke „Historia de Portugal“ (1879) und „Portugal contemporaneo“ (1881), die Portugals Anteil an der iberischen Kultur behandeln; ferner die „Taboas de Chronologia e Geographia historica“ (1884) mit einer Theorie der Universalgeschichte und schließlich die 1885 erschienene „Historia da Republica Romana“.

Der Wert der geschichtlichen Darstellungen Oliveira Martins' liegt nicht in der exakten Rekonstruktion historischer Fakta, sondern in der Gesamtschau und Deutung historischen Geschehens und vor allem in der künstlerischen Form der Darbietung; denn inhaltlich ist der Einfluß Hegels und Mommsens in seiner Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung ebenso unverkennbar wie der seiner Generation in der realistisch-lebensvollen Schilderung von Personen und Ereignissen und in der pessimistischen Wertung der Geschichte Portugals. Oliveira Martins gehörte ja zur „geração de Coimbra“ und war, so paradox es klingen mag, ein prominentes Mitglied der Gruppe der „Vencidos da Vida“, ja sogar der Schöpfer dieser Bezeichnung, er, der kraftvolle Bezwinger des Lebens und Willensmensch, den Menéndez y Pelayo den großen künstlerischen Darsteller historischen Geschehens („gran artista histórico“) und Figueiredo den großen Interpreten portugiesischer Geschichte genannt hat!

So befruchtend und belebend das Übergreifen der Kunst auf die Sphäre der Geschichtsschreibung sich bei Oliveira Martins ausgewirkt hatte, so unglücklich war das Unternehmen von Theophilo Braga (1843 bis 1924), die Poesie zusammen mit der Anthropologie, Ethnologie, Folkloristik, Geschichte, Politik usw. in den Dienst einer positivistischen Konstruktion einzuspannen. „Materiaes para a Historia da Civilisação Portuguesa“ betitelte Braga seine positivistische Enzyklopädie, die nach des Autors Plan 106 Bände und Tausende von Versen umfassen sollte und zu deren Ausführung Braga außer dem Hang zum Systematisieren


Digitized by Google

alle Anlagen fehlten. Ist es doch schon für den dichterischen Teil dieses Werkes, den Braga in vier dicken Bänden unter dem Titel „Visão dos Tempos" in definitiver Ausgabe 1894/95 veröffentlichte, bezeichnend, daß in einem Vorwort der Plan der ganzen Dichtung und jeweils am Anfang jedes Bandes der Sinn der einzelnen Gedichte erklärt werden! Die „Visão dos Tempos", deren erste Fassung 1864 herauskam, ist eines der zyklischen Menschheitspoeme, die damals literarische Mode waren, und natürlich eine Nachahmung der „Légende des siècles" von Hugo, was ja zur Charakteristik genügt. Im übrigen kann ich mich nur Figueiredos Urteil anschließen, der meint, Braga hätte lieber seine am Beispiel Portugals exemplifizierte positivistische Geschichtsauffassung in vernünftiger Prosa abfassen sollen.

Die wirklichen Dichter des hier behandelten Zeitabschnitts sind João de Deus (1830—1898), Anthero Tarquinio de Quental (1842—1891) und A. Manuel de Guerra Junqueiro (1850—1923).

João de Deus ist dem ganzen Charakter seiner Dichtung nach ein verspäteter romantischer Dichter. Trotz dieser Tatsache und des Altersunterschieds trat er im Streit zwischen Castilho und Anthero de Quental, dem Wortführer der „geração de Coimbra", auf die Seite der jungen Generation, die ihn ebenfalls anerkannte und in der Form seiner Dichtungen nachahmte. Die Gedichte von João de Deus erschienen 1896 gesammelt unter dem anspruchslosen Titel „Flores do Campo". Das Zentralthema seiner Lyrik ist wie in Bécquers „Golondrinas" die ideale, innerliche Liebe, die sich mit Anbetung, mit einem Blick aus der Ferne begnügt:

A mim basta-me só esta ventura	Mir genügt allein schon das Glück
De ver que me consentes	Zu wissen, daß du mir erlaubst,
Olhar de longe . . . olhar!	Dich aus der Ferne anzuschaun . . . dich anzuschaun!

Aus „Adoração" (Anbetung).

Beschwingtheit, Natürlichkeit, Harmonie und Schmiegsamkeit der Verse und Metren, die sich in freier Grazie jeweils den dichterischen Gedanken und Empfindungen anpassen, und eine reiche Fülle, ein Blütenstrauß assoziativ sich auslösender Bilder kennzeichnen João de Deus als geborenen ursprünglichen Dichter, als ein Stück Natur wie seine Gedichte, die er ja selbst „Blumen des Feldes" nannte. Von der Dichtung der Romantik und von Zorrilla, an den er in vieler Hinsicht erinnert, unterscheiden ihn vorteilhaft eine größere dichterische Zucht und Strenge der sprachlichen Form.

Echt empfunden und formschön ist auch die Lyrik von Anthero de Quental. Seine Gedichtsammlungen sind nach seinen eigenen Worten eine Art Autobiographie seines Denkens und die Memoiren eines Gewissens (uma especie de auto-biographia de um pensamento e como que as memorias de uma consciencia), wie jede echte Lyrik „Bruchstücke einer großen Konfession". Hoher geistiger Gehalt vereint sich in Antheros Gedichten mit erlesener Form, und außer dem persönlichen Bekenntnis enthält seine Gedankenlyrik in künstlerischer Zusammenschau die religiös-philosophischen Spannungen, die das realistische Schrifttum beherrschen.

Das Jahr 1864 markiert in Antheros innerer Entwicklung einen entscheidenden Wendepunkt. Die in den Jahren 1859—1863 bzw. 1861—1864 geschriebenen „Raios de extincta luz" (posthum veröffentlicht) und „Primaveras Romanticas" (1872) sind Gedichte eines gläubigen romantischen Dichters, in denen von den obligaten Themen der Romantik: Liebe, Freiheit, Gott, das letzte vorherrscht. Die „Odes Modernas" von 1865 haben dagegen bereits den Verlust des religiösen Glaubens zur Voraussetzung und enthalten im ersten Teil Antheros neue philosophische und politische Anschauungen: Pantheismus und radikalen Humanitarismus, im zweiten heftige Angriffe gegen den Katholizismus. Diese Oden haben durch die neuen philosophischen und sozialen Themen, die darin angeschlagen werden, außerordentlich befruchtend auf die portugiesische Lyrik eingewirkt.

Neben den genannten Sammlungen veröffentlichte Anthero de Quental unter dem Titel „Sonetos Completos" Sonette, die aus den Jahren 1860—1862, 1864—1874, 1874—1880 und 1880—1884 stammen. Diese Sonette sind gedanklich und künstlerisch Antheros originellste und bedeutendste Leistung; denn sein synthetisch philosophischer Geist fand im Sonett die adäquate dichterische Form. Die meisten Themen der „Odes Modernas" hat der Dichter daher in den Sonetten von 1864—1874 noch einmal gestaltet.

Antheros unbefriedigtes religiöses Sehnen drängte indessen bald über die in den „Odes Modernas" niedergelegten Anschauungen hinweg zu neuen Lösungen. Angeregt durch die Lektüre deutscher Philosophen (Leibniz, Hegel, Herbart usw.), der deutschen Mystiker und der Werke Goethes, fand Anthero eine gewisse innere Beruhigung in einer Art Optimismus, einer Synthese von Determinismus und Freiheit, die sich am knappsten durch die Verse aus Goethes Urworten wiedergeben läßt: „Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt geprägte Form, die lebend sich entwickelt." Aus welchem Abgrund seelischer Not und trostlosen Pessimismus


Digitized by Google

dieser neue, realistische, aber auch nur zeitweilige Glauben geboren wurde, zeigen die fünf ,,Poesias lugubres": ,,Captivos", ,,Vencidos", ,,Entre Sombras", ,,O Hymno da Manhã" und ,,A Fada Negra", erschütternde Seelengemälde und Zeugnisse von Antheros grandiosem Ringen um eine Sinngebung des Daseins, einen Glauben. Der ,,Hymno da Manhã" ist das ergreifendste dieser Gedichte. Es beginnt mit einem Lobgesang auf das Licht, das mit seinem strahlenden Glanz Lebensfreude in den Herzen entzündet, in denen noch die Hoffnung wohnt:

Tu, casta e alegre luz da madrugada,
Sóbe, cresce no céo, pura e vibrante,
E enche de força o coração triumphante
Dos que ainda esperam, luz inmaculada!

Du, keusches, heiteres Morgenlicht,
Steige auf und erfülle rein und vibrierend den Himmel,
Und gieße Kraft in das sieghafte Herz
Derer, die noch hoffen, o unbeflecktes Licht!

und endet mit dem Vers:

Symbolo da existencia, sê maldito!

in dem das Licht als Symbol der Existenz verflucht wird.



45. Guerra Junqueiro. (Nach Figueiredo.)

Diese Gedichte und die letzten Sonette aus den Jahren 1880 bis 1884 bezeichnen den Höhepunkt von Antheros künstlerischem Schaffen und lassen zugleich düsteren Pessimismus und resignierenden philosophischen Optimismus als die beiden Spannungspole erkennen, zwischen denen des Dichters Leben nach Verlust des religiösen Glaubens sich bewegte, bis er mit eigener Hand seinem von Kampf und inneren Zweifeln erfüllten Dasein ein Ende setzte (1891).

Der berühmteste, wenn auch nicht gehaltvollste und tiefste Dichter der Generation von Coimbra ist Guerra Junqueiro. Er ist der Repräsentant der sozialrevolutionären Dichtung seiner Zeit. ,,A Morte de D. João" (1874) und ,,A Velhice do Padre Eterno" (1885) sind die beiden großen Satiren, in denen Junqueiro die Hemmungslosigkeit des Trieblebens und die weltlichen und geistlichen Machtansprüche der Kirche als die Grundübel der bestehenden Gesellschaftsordnung bekämpft.

,,Der Tod des Don Juan" zerfällt zwar äußerlich in drei Teile, enthält jedoch keine straff durchgeführte Handlung, sondern besteht aus lose aneinander gereihten lyrischen und satirischen Einzelstücken, die Szenen aus dem kurzen Glück und jämmerlichen Ende Don Juans, der halbverhungert im Elend umkommt, mit der ganzen Drastik des Realismus schildern. Gleich seinem Vorbild Baudelaire versteht es Junqueiro, ,,mit schwungvollen Alexandrinern aus dieser Dichtung von Fäulnis und Verkommenheit ästhetische Effekte zu ziehen" (nos seus alexandrinos extrahia a essas podridões bellezas imprevistas, Figueiredo).

Die andere, dichterisch und menschlich erfreulichere Seite von Junqueiros Schaffen repräsentiert der Gedichtzyklus ,,Os Simples" (1892). Nach dem frechen Lärm, den anmaßenden Räsonnements und den oft mit beinahe satanischer Freude geschilderten (Zerr-) Bildern menschlichen Elends und menschlicher Unzulänglichkeit in den beiden vorgenannten Werken berührt die Atmosphäre stiller Einkehr, ländlicher Einfachheit und Natur in den ,,Simples" geradezu wohltuend. Und doch liegt auch über den idyllischen Bildern dieses Werks, das aus Sehnsucht nach innerer Ruhe und Gläubigkeit entstanden ist, ein Schatten von Schwermut und Melancholie. Der Jüngling, der in einem Gedicht der ,,Simples" hoffnungsvoll und tatenfreudig die fröhlichen Gefilde der Heimat verläßt, um nach Jahren gealtert und gebrochen zurückzukehren, ist das Symbol des desillusionierten Dichters.

Noch vor die Veröffentlichung der ,,Simples" fällt das die nationale Ehre Portugals verletzende englische Ultimatum von 1890, das Junqueiro zur Abfassung der beiden scharfen politischen Satiren ,,Finis Patriae" (1891) und ,,Patria" (1896) veranlaßte. Obwohl auch in diesen Werken die pessimistische Zeitnote übertrieben wird, hat der Haß gegen England und die schmerzliche Entrüstung über das Los des Vaterlandes im Dichter so starke Gefühlskräfte mobilisiert, daß das meist nur verbale Pathos Junqueiros, vom Funken echter Inspiration genährt, hier mitreißt. Die letzten beiden größeren Dichtungen Junqueiros, ,,Oração ao Pão" (1902) und ,,Oração á Luz" (1902), zeigen ihn gegenüber den ,,Simples" auf einer weiteren Stufe

Digitized by Google

seiner inneren Entwicklung, wo er in einer Art kosmischer Weltbetrachtung und mystischen Pantheismus eine neue Weltanschauung und neue dichterische Motive gefunden hat. Mit Junqueiro, der durch sein verbales Pathos Victor Hugo geistig verwandt ist, schließt die unter dem Einfluß von Leconte de Lisle, Baudelaire und Hugo stehende Lyrik der realistischen Periode in Portugal ab.

Auf die übrigen Dichter des Realismus, Guilherme de Azevedo (1839—1882) oder etwa Gonçalves Crespo (1846—1893) und Cesáreo Verde (1855—1886), die beide dem französischen Parnaß nahestehen, einzugehen lohnt sich nicht, auch nicht auf den Junqueiro geistesverwandten, jedoch nur einseitig satirischen Gomes Leal (1849—1921), da ihre ganze Produktion mehr formalistisch-rhetorisches Blendwerk als dichterischen Gehalt aufweist und darum samt den darin behandelten Problemen heute mit Recht veraltet und tot ist.

Die brasilianische Literatur des Realismus folgt in einem Abstand von etwa zehn Jahren genau der Entwicklung im portugiesischen Mutterlande. Von 1870—1880 machen sich in Brasilien politisch die Nachwirkungen der republikanischen Bewegungen von 1868 in Spanien und von 1870 in Frankreich bemerkbar, geistig und literarisch der Einfluß der deutschen Philosophie, der Generation von Coimbra und des französischen Naturalismus. Baudelaire, Leconte de Lisle, Victor Hugo, João de Deus, Anthero Quental und Guerra Junqueiro sind die Vorbilder des brasilianischen „parnasianismo", Zola und Eça de Queiroz die Meister, die im Roman nachgeahmt werden.

Den Übergang von der Romantik zum Realismus vollziehen innerhalb der Entwicklung ihres Schaffens in der Lyrik Luiz Delfino dos Santos (1834—1910) und Luiz Guimarães Junior (1847—1896), im Roman Alfredo de Escragnolle Taunay (1843—1899), der in „Innocencia" (1871), einer echten „novela regional", Landschaft, Menschen, politische und soziale Sitten des „sertão" echt realistisch beschreibt, und J. Franklin da Silveira Tavora (1843—1888), der in seinem besten und bekanntesten Werk, „Um Casamento no Arrabalde" (1868 ?), eine durch die einfache Eleganz der Sprache und durch die exakte Beobachtung und Psychologie wertvolle Darstellung des bürgerlichen Lebens in der Provinz gibt.

Für den „parnasianismo" in Brasilien ist, außer dem obligaten Kult der Form, der Romantik gegenüber eine bedeutende Abschwächung der subjektiven und sentimentalen Note festzustellen, ohne daß jedoch, auch nur annähernd, die „impassibilité" eines Leconte de Lisle erreicht oder angestrebt würde. Die wichtigsten Dichter des brasilianischen Parnaß sind A. M. Alberto de Oliveira, Raymundo Corrêa und Olavo Bilac.

In seinen „Meridionaes" (1884) beschreibt Alberto de Oliveira (geb. 1859) voller Begeisterung die Üppigkeit der heimatlichen Tropenwälder, deren mächtiger Lebensrhythmus ihn so packt, daß er in pantheistischem Überschwang eins werden möchte mit dieser grandiosen Natur. Seine beiden anderen Gedichtbände „Sonetos e Poemas" und „Versos e Rimas" aus dem Jahre 1885, in denen Oliveira ebenfalls subjektive Erlebnisse gestaltet, haben einen intimeren Charakter.

Raymundo Corrêa (1860—1911) ist ein delikater, sensibler Dichter, den vornehmlich die geheimen Gründe des menschlichen Herzens anziehen. Er ist noch subjektiver als Oliveira. Wenn er daher in seinen Gedichten Landschaften beschreibt, so stehen diese Beschreibungen schon hart auf der Grenze zwischen impressionistischem Stimmungsbild und symbolistischer Seelenlandschaft. Die Originalität Corrêas, den man öfters des Plagiats beschuldigt hat, liegt in der Tat weniger im Gehalt als in der mit feinster Sensibilität gestalteten Form seiner Dichtungen, von denen ich besonders auf die Bände „Symphonias" (1883) und „Versos e Versões" (1887) hinweisen möchte.

Olavo Bilac (1865—1918) ist der bedeutendste „parnasiano". Eine Mischung von Besinnlichkeit und starkem, jedoch feinem Empfinden ist für seine formschönen Gedichte, meist Sonette, charakteristisch. Seine „Poesias" (Panoplias, Via Lactea, Sarças de Fogo) erschienen 1888, um „Alma inquieta", „As Virgens" und „O Caçador de Esmeraldas" vermehrt, 1902. Er ist der Sänger der tropischen Sinnlichkeit. Jugend und Kraft sind die Hauptthemen seiner Dichtung, über die sich erst in seinem letzten Versband, „Tarde" (1919), der Schatten einer gewissen Resignation legt. Aus Raumgründen muß ich es mir leider versagen, einige typische Verse von ihm zu zitieren.

Der unbestrittene Meister des Romans dieser Epoche, soweit er sich in den Bahnen der naturalistischen Schule entwickelt, ist Aluizio de Azevedo (1858—1913). Ohne die blut- und kraftvolle südländische Sinnlichkeit und ihre primitiven Exzesse abzuschwächen, aber auch ohne obszön zu wirken und naturalistisch zu übertreiben, hat dieser temperamentvolle brasilianische Romancier in seinen Werken sozusagen


Digitized by Google

die erotische Sittengeschichte aller Bevölkerungsschichten Brasiliens geschrieben. Pathologische Fälle werden daher von ihm nicht dargestellt; auch Studien sozialer Probleme findet man bei ihm seltener als bei Zola, da sie im damaligen Brasilien noch nicht so akut waren wie in Europa.

In seinem ersten Roman, „O Mulato" (1881), beschreibt Azevedo ein Provinzmilieu und streift dabei die Rassenfrage, die er als bürgerliches Vorurteil ablehnt. In „A Casa de Pensão" (1884) und „O Cortiço" (1890) studiert er das Leben in den kleinbürgerlichen Pensionen und in den ärmeren Vierteln der Hauptstadt Rio de Janeiro. Diese drei Romane und vielleicht noch „O Homem" von 1887 sind die besten Azevedos und zeichnen sich gegenüber den späteren Erzeugnissen seiner „industriellen" Feder durch gute Komposition, sicheren Geschmack und eine sinnlich kräftige, dem Stoff wohl angepaßte Sprache aus



46. J. Maria Machado de Assis. (Nach Orban.)

Die Romane „A Carne" (1888) von Julio Cesar Ribeiro (1845—1890) und „Ateneu" (1888) von Raul Pompeia (1863—1895) zeigen im Vergleich zu Azevedo größere, bei Ribeiro fast sklavische Anlehnung an Zola, bei dem frühverstorbenen, vielversprechenden Pompeia mehr gedankliche Originalität und künstlerische Qualitäten.

Die literarische Aktivität in Brasilien erschöpft sich jedoch während dieses Zeitraums nicht in mehr oder weniger freien Nachahmungen europäischer Vorbilder, sondern findet ihre persönlichste und stärkste Ausprägung in dem umfassenden Lebenswerk von Joaquim Maria Machado de Assis (1839—1908), das im wesentlichen die ganze literarische Epoche von 1870—1900 in Lyrik, Drama und Roman resümiert.

Abgesehen von seinen Beiträgen zum Theater, das zwischen 1850 und 1870 eine gewisse Blüte in Brasilien erlebte, ohne wirklich bedeutende Leistungen zu zeitigen, löste sich Machado als Lyriker schon mit seiner ersten Veröffentlichung, „Chrysalidas" (1864), von der Romantik, nahm in „Phalenas" (1870) in Form und Gehalt den „parnasianismo" vorweg, schenkte mit den „Americanas" (1875) dem aus der nationalen Inspiration der Romantik geborenen „indianismo" neben den Versen von Gonçalves Dias und Alencars „Guarany" die ausgeglichenste und bedeutendste Dichtung, um schließlich sein lyrisches Werk mit den „Occidentaes" (1902) zu krönen, worin es ihm als einzigem brasilianischen Dichter gelungen ist, die wissenschaftlichen und philosophischen Gedanken der Zeit mit dichterischem Takt zu gestalten. Die Gedichte in „As Visões de hoje" (1881) von José Martins Junior (1860—1904), dem Schulhaupt der Richtung der „poesia scientifica", wirken im Vergleich zu Machados „Occidentaes" dichterisch geradezu grotesk.

Das gleiche stetige Wachstum und Hinausstreben über sich selbst im Gehalt und in der Gestalt seiner Dichtung ist auch auf dem Hauptgebiet von Machados Schaffen, in seinen Novellen und Romanen, zu beobachten. Während die früher schon erwähnten Romane „Resurreição" (1872), „A Mão e a Luva" (1874) und „Helena" (1876) noch deutliche romantische Spuren zeigen, wenn auch oft die Sentimentalität mit Ironie versetzt und das pittoreske Element durch eine immer nüchterner werdende Schau der Dinge verdrängt wird, sind die „Memorias postumas de Braz Cubas" (1881) ein im tiefsten Sinne realistisches, mit innerer Freiheit gestaltetes Meisterwerk, wie der an vielen Stellen des Romans aufleuchtende Humor beweist. Braz Cubas erzählt in diesem Roman sein Leben, die Geschichte eines Mannes, dem das Schicksal keine Enttäuschung erspart hat, der das Leben aber trotzdem bejaht, allerdings mit der Einschränkung, daß man sich selbst darin nicht zu ernst nehme. Das ist das optimistisch-pessimistische Resultat der Beobachtungen und des Nachdenkens von Machado de Assis über die Rolle des Menschen in der Welt. In den größtenteils vor diesem Roman verfaßten, aber erst später veröffentlichten Erzählungen der Bände „Papeis avulsos" (1882), „Historias sem data" (1884) und „Varias historias" (1905) hat der Autor diese Weltauffassung schon angedeutet bzw. klarer formuliert.

In „Braz Cubas" und dem nächsten größeren Roman dieser Periode, „Quincas Borba" (1891), ist der Einfluß englischer Autoren, die Machado de Assis sehr schätzte, deutlich zu merken. „Dom Casmurro" (1899) und besonders des Autors letzter Roman, „Memorial de Aires" (1908), zeigen ihn dagegen im souveränen


Digitized by Google

Besitz eines aus eigenster innerer Substanz geschöpften Humors, der aus Einsicht in das notwendige Sosein der Welt und im Gefühl menschlicher Ohnmacht das Leben gütig und lächelnd ansieht. Trotzdem oder gerade deshalb ist Machado de Assis, außer in seinem letzten Werk, das autobiographische Züge enthält und sie auch nicht zu verhehlen sucht, ein unpersönlich wirkender Romancier, einer der großen objektiven Künstler wie Flaubert und Eça de Queiroz, ein wahrer Diener der Kunst und durch die nüchterne Eleganz seiner Sprache und den gediegenen geistigen und dichterischen Gehalt seines gesamten Schaffens der größte bisherige Schriftsteller Brasiliens und einer der bedeutendsten des 19. Jahrhunderts.

In Spanisch-Südamerika tritt der Realismus als selbständige literarische Periode nicht in Erscheinung. Auf die Romantik (1840—1880) folgt dort nach einer kurzen Übergangszeit (1880—1890), in der neben Bécquer und Musset die Dichter des französischen Parnass bereits einwirken, der sogenannte „modernismo", der etwa mit dem französischen Symbolismus zu vergleichen ist und in den ibero-amerikanischen Ländern zu einer Hochblüte der Lyrik und zugleich zu einer völligen Erneuerung der Prosa führte.

Im Gegensatz zur Romantik ist die Dichtung des „modernismo" kosmopolitisch eingestellt. Die verschiedenartigsten ausländischen Einflüsse treffen darin zusammen. Hugo, Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine und die französischen Symbolisten sind in die Schöpfungen des „modernismo" ebenso eingegangen wie Bécquer, Campoamor, Heine, Musset, Leopardi, Carducci, d'Annunzio, Eugenio de Castro, Poe, Walt Whitman, Dante Gabriel Rossetti, Wilde, Swinburne, Tolstoi, Ibsen und Nietzsche. Trotzdem ist die geistige Grundhaltung der modernistischen Dichtung noch von der Romantik her bestimmt: der gleiche romantische Dualismus von Ideal und Wirklichkeit, Geist und Fleischlichkeit, derselbe Subjektivismus, jedoch auf einer weiteren Stufe der Entwicklung, wo Hoffnung in Verzweiflung, Sehnsucht in Resignation, enttäuschter Idealismus in raffiniertes Genießertum umgeschlagen sind und nur hin und wieder ein verzweifelter Aufschrei den ganzen Abgrund innerer Leere und Trostlosigkeit — den romantischen Ennui (hastío, tedio) in schärferer Ausprägung — blitzartig beleuchtet. Wie die Dichter der Romantik sterben die modernistischen Lyriker früh. Rausch und Exotismus der Sinne und der Seele und Zeiten reiner geistiger Schau, Erotik und Mystik, lösen sich im Leben dieser Dichter in aufreibender Dynamik ab, steigern ihre Sensibilität zu exaltierter Überreiztheit, oft buchstäblich bis zum Wahnsinn, und zehren an ihrer Lebenskraft und ihrem Lebenswillen. Was den Dichtern des „modernismo" den Romantikern gegenüber an Fülle des Gefühls und vitaler Kraft abgeht, gleichen sie durch erhöhte Formkultur und geistig-seelische Differenziertheit aus. Subtilste Sinneswahrnehmungen, feinste seelische Empfindungen, freche und erhabene Gedanken vermag der „modernismo", wie keine Dichtung zuvor, in einer Sprache wiederzugeben, die in Klang, Rhythmus und Wort ebenso adäquat wie erlesen ist. Die beiden Hauptforderungen der „Art poétique" Verlaines: „De la musique avant toute chose" und „Il faut aussi que tu n'ailles point / choisir tes mots sans quelque méprise", sind in der Dichtung der Modernisten Wirklichkeit geworden.

Von der elementaren Wucht des dichterischen Erneuerungswillens, der von 1880—1890 die Dichter des südamerikanischen Kontinents bewegte und den Modernismus zeitigte, und von dem Umfang und der Vielgestaltigkeit dieser großen literarischen Epoche in künstlerischer und gedanklicher Hinsicht vermögen schon die vorweg zitierten ausländischen Einflüsse einen Begriff zu geben. Eine ausführlichere Würdigung der einzelnen Tendenzen und Dichter des südamerikanischen Modernismus ist hier natürlich unmöglich. Ich muß mich vielmehr darauf beschränken, den zeitlichen Rahmen, in dem der „modernismo" verläuft, ganz grob abzustecken und die Entwicklungsphasen und einzelne Schattierungen dieser großen lyrischen Bewegung durch Eingehen auf das dichterische Schaffen repräsentativer Modernisten zu kennzeichnen.

Man hat sich daran gewöhnt, den Beginn der modernistischen Periode in das Jahr 1888 zu setzen, in dem das erste charakteristische Werk der neuen Dichtung, das Bändchen „Azul" von Rubén Darío, erschien. Dieser Gepflogenheit folgend, könnte man mit dem 1915 erschienenen Gedichtband „La muerte del cisne"


Digitized by Google

von Enrique González Martínez, der im Titel auf den Schwan, das Symbol und Wappentier von Daríos Dichtung, anspielt, den „modernismo" enden lassen, zumal Darío, der größte modernistische Dichter, ein Jahr später starb. Ich möchte jedoch, wenn man nicht die ganze moderne Lyrik von Darío bis zur Gegenwart als Modernismus ansehen will, als obere Grenze der modernistischen Periode lieber 1918, das Abschlußjahr des Weltkrieges, vorschlagen, in dem der Südamerikaner Guillermo de Torre in bewußtem Gegensatz zum „modernismo" und seinen Epigonen in Madrid den „ultraísmo" als neue literarische Richtung proklamierte.

Bevor ich nun von Rubén Darío, dem unbestrittenen Haupt und Meister der modernistischen Dichtung, spreche, muß ich einiger Dichter gedenken, die in dem Jahrzehnt von 1880—1890 den Modernismus präludieren. Der bedeutendste dieser Vorläufer Daríos ist der Mexikaner Manuel Gutiérrez Nájera (1859 bis 1895). Seine ersten Gedichte aus den Jahren 1876/77 sind rein romantisch. Trotz der realistischen Note in Gedichten wie „Lápida" (1880) oder „La Duquesa Job" (1884) und der symbolistisch-modernistischen Klänge in „Nada es mío" (1884), „La misa de las flores" (1890) und in dem wundervollen Gedicht „Para entonces", das mit den Versen beginnt:

Quiero morir cuando decline el día, En alta mar y con la cara al cielo	Ich möchte sterben, wenn der Tag sich neigt, Auf hohem Meer, das Antlitz gegen Himmel

bleibt ein romantischer Grundzug à la Bécquer in seiner Dichtung stets erhalten. Das Nebeneinander von Gedichten verschiedenen Charakters ist im übrigen für die Inkubationszeit des „modernismo" typisch. Während jedoch bei Nájera der elegische Romantiker der Gedichte „Tras os montes" (1884) und der „Serenata de Schubert" (1888) im „Salmo de vida" vom Jahre 1893, wo romantische, realistische und symbolistische Töne zusammenklingen, mächtig durchdringt, tritt in dem dichterischen Schaffen des Cubaners Julián del Casal (1863—1893) der Romantiker gegenüber dem vom Formkult besessenen „parnassien" und „décadent" nach dem Vorbild von Heredia und Baudelaire ganz zurück. Es ist bezeichnend, daß in seiner Dichtung weder die Liebe noch Gott eine Rolle spielen. Casal ist weder ein erotischer noch ein mystischer Dichter, wenn man nicht seinen Schönheitskult, in dem auch die Frau als ästhetisches Objekt einen Platz hat, als eine Art „ästhetischer Mystik" ansehen will. Auch die Natur ist für Casal nicht mehr als Folie für eine dekadente Pose:

A la flor que se abre en el sendero, Como si fuese terrenal lucero, Olvido por la flor del invernadero.	Die Blume, die am Pfad erblüht Und einem irdischen Morgensterne gleicht, Vergesse ich für eine Treibhausblüte.
Más que la voz del pájaro en la cima De un árbol todo en flor, a mi alma anima La música armoniosa de una rima.	Mehr als die Stimme des Vogels hoch oben Im blühenden Gezweig eines Baumes entzückt mich Die harmonische Musik eines Reims.
. . . .	. . . .
El rocío que brilla en la montaña No ha podido decir a mi alma extraña Lo que el llanto al bañar una pestaña.	Der Tau, der auf den Bergen glänzt, Hat für meine seltsame Seele nie so viel bedeutet Wie die Träne, die eine Wimper netzt.

Aus dem Gedicht: „En el Campo" (Auf dem Lande).

So mag es denn kommen, daß man hinter dem dunklen Marmor der Verse Casals den Pulsschlag des Lebens vermißt und dort, wo sich menschliches Empfinden zu regen scheint, wie z. B. in der letzten der vorzitierten Strophen, eher krankhafte Freude am Schmerz und Neugier vermutet und sich ganz von selbst fragt, ob der ganze Pessimismus Casals nicht manieriert, mehr eine elegante Pose des Dichters, ein „mal du siècle", als echt und wahr empfunden sei.

Solche Zweifel kommen bei dem Columbianer José Asunción Silva (1865—1896), den man als dritten Wegbereiter des Modernismus zu nennen pflegt, keinen Augenblick auf. Wie Anthero de Quental, der Spanier Angel Ganivet und Nietzsche gehört Silva zu den exquisiten Geistern, die den „mal du siècle", die zerstörende Selbstanalyse, wirklich empfunden haben und daran zugrunde gegangen sind. Immerhin scheint es mir, daß die Sympathie für die innere Wahrhaftigkeit Silvas, die sein Selbstmord unter Beweis stellte, manchen Kritiker veranlaßt hat, die dichterische Leistung Silvas zu überschätzen, indem die großen Hoffnungen und günstigen Prognosen, zu denen seine hinterlassenen Gedichte durchaus berechtigen, sich bereits bei der Bewertung dieser Gedichte auswirkten. Die zu Lebzeiten Silvas veröffentlichten Gedichte, auch die viel gerühmten „Nocturnos", zeigen den Dichter dem poetischen Gehalt nach stark im Banne Bécquers, in der Form der Metren und Strophen unter dem Einfluß Poes. Silvas Sprache ist spröde und


Digitized by Google

wirkt in ihrer anspruchslosen Einfachheit fast zu robust, manchmal sogar prosaisch. In den Gedichten vorwiegend gedanklichen Inhalts, etwa in „Psicopatía" und „Día de difuntos" sowie in den satirischen „Gotas amargas", die zum größten Teil erst durch die posthume Ausgabe von 1908 (Barcelona) bekannt wurden, ist diese Sprache allerdings die adäquate Form, so z. B. in dem Gedicht „Psicoterapéutica":



47. José Asunción Silva.

Si quieres vivir muchos años
Y gozar de salud cabal,
Ten desde niño desengaños,
Practica el bien, espera el mal.
Desechando las convenciones
De nuestra vida artificial,
Lleva por regla en tus acciones
Esta norma: ¡ lo natural !
De los filósofos etéreos
Huye la enseñanza teatral
Y aplícate buenos cauterios
En el chancro sentimental.

Wenn du lange leben willst
Und dich einer guten Gesundheit erfreun,
So sorg dir von Kindesbeinen an für Enttäuschungen,
Tu Gutes und erwarte Böses.
Verwirf die Konventionen
Unseres künstlichen Lebens
Und befolg in deinem Handeln
Stets die Normen der Natur.
Flieh vor den theatralischen Lehren
Ätherischer Philosophen
Und ätze deinen sentimentalen
Schanker tüchtig aus.

Auch Silva ist kein erotischer Dichter. An der Liebe zur Frau entzündet sich bei ihm nur die Liebe zum Ideal, die zu Gott hinführt und ihn aus seelischer Bedrängnis heraus die Natur fragen läßt:

¿ Qué somos ? ¿ A dó vamos ?	Was sind wir ? Wohin gehen wir ?
¿ Porqué hasta aquí venimos ?	Warum kamen wir bis hierher ?

Doch die Natur antwortet nicht:

La Tierra como siempre, displicente y callada	Die Erde wie immer, ungefällig und schweigsam,
Al gran poeta lírico no le contestó nada.	Antwortete dem großen lyrischen Dichter nichts.

Aus „La respuesta de la tierra" in „Gotas amargas" (Bittere Tropfen).

Nur ungern verlassen wir Silva, der sich trotz seiner unleugbar romantischen Prägung durch die sarkastisch-ironische Art seines Geistes und durch die Auflockerung der überkommenen Metren und Strophenformen als echter Vorläufer der Modernisten legitimiert, und wenden uns nach dieser kurzen Vorschau auf die Wegbereiter des „modernismo" jetzt dem Leben und Werk Rubén Daríos zu, in dem die modernistische Dichtung sich erfüllt und vollendet.

Rubén Darío (Félix Rubén García y Sarmiento) wurde 1867 in Metapa, einem Dorf der Provinz Matagalpa (Nicaragua), geboren. Mit 13 Jahren veröffentlichte er in einem kleinen Blatt, „El Termómetro", seine ersten Verse und war bald, wie er in seiner Autobiographie erzählt, als „poeta niño" in Nicaragua und den vier anderen Republiken Zentralamerikas bekannt. Gönner verschafften ihm eine Stelle an der Biblioteca Nacional in Managua, der Hauptstadt des Landes, und dort las der junge Darío fast alle spanischen Klassiker und dazu die Einleitungen zu sämtlichen Bänden der „Biblioteca de Autores Españoles"! Nach einem unsteten Journalistenleben, das ihn durch verschiedene Republiken Zentral- und Südamerikas führte, gelang es ihm, 1889 Korrespondent der „Nación" von Buenos Aires und 1893 durch Empfehlung des Expräsidenten von Columbia, Rafael Nuñez, Generalkonsul von Columbien in Buenos Aires zu werden. Damit erfüllten sich seine kühnsten Träume. Auf einem „kleinen Umweg" über New York und Paris, die Stadt der Sehnsucht für jeden Südamerikaner, wo er Verlaine, Moréas und andere Symbolisten persönlich

Digitized by Google

kennenlernte, kam er 1893 nach Buenos Aires und nahm sofort intensiven Anteil am literarischen Leben der argentinischen Hauptstadt. „Azul", sein 1888 in Chile veröffentlichtes Erstlingswerk, das durch die berühmte Besprechung von Valera bekannt geworden war, erleichterte ihm die erste Fühlungnahme mit den dortigen Literaten und literarisch interessierten Kreisen. Noch im Jahre 1893 erschien in der „Nación", deren ständiger Mitarbeiter Darío von da an blieb, eine Artikelserie über die modernsten zeitgenössischen Dichter aller Länder unter dem Titel „Los Raros". Ein Vortrag über Eugenio de Castro im Ateneo von Buenos Aires und die Gründung einer literarischen Zeitschrift, der „Revista de América", schlossen sich bald an. 1896 kamen dann die „Prosas profanas", Daríos erstes Meisterwerk, heraus, die Empörung und Begeisterung, einen richtigen literarischen Skandal, in Buenos Aires hervorriefen. 1898 wurde Darío als Sonderkorrespondent der „Nación" nach Spanien geschickt, das er 1892 anläßlich der 400-Jahrfeier der Entdeckung Amerikas als Delegierter Nicaraguas zum erstenmal flüchtig besucht hatte. Er nahm die damals angeknüpften Beziehungen, insbesondere die zu Valera, wieder auf, kam aber vor allem in Kontakt mit der jungen spanischen Literatengeneration, den Baroja, Valle-Inclán, Benavente, den Brüdern Machado etc. etc., was für die Entwicklung der spanischen Literatur höchst bedeutungsvoll werden sollte. Erst 1900 verließ Darío Spanien, um im Auftrage der „Nación" die Pariser Weltausstellung und bald darauf Italien, Belgien, Deutschland, Österreich-Ungarn und England zu besuchen. Als Journalist und später als Botschafter seines Landes in Paris und Madrid wohnte Darío abwechselnd in diesen beiden Städten. Bäderaufenthalte in Asturien und der Bretagne zur Kräftigung seiner durch das Bohemienleben, durch Alkohol und andere Narkotika stark angegriffenen Gesundheit sowie gelegentlich eine Reise mehr oder weniger offiziellen Charakters nach Südamerika unterbrachen in dieser Zeit seinen gewohnten Lebensrhythmus. Von einer dieser Amerikareisen kehrte dann Rubén Darío nicht mehr zurück. Er starb 1916 in seiner nicaraguanischen Heimat, in León, wo er einst getauft worden war.



48. Rubén Darío.

Schon dieser äußere, sozusagen offizielle Lebensrahmen Daríos ist bunt und wechselvoll, eine wahre Odyssee. Was der Dichter selbst in seiner „Autobiografía" erzählt und andeutet, und was seine Freunde Blanco-Fombona, Gómez Carrillo, Vargas Vila und viele andere noch zu ergänzen wissen, vervollständigt das Bild eines abenteuerlichen und außerordentlichen Daseins, über das man sich selbst an Hand der Quellen unterrichten muß. Aus dem menschlichen Charakterbild Daríos nur zwei Züge: Wie Valera hat Darío das Gefühl des Neides nie gekannt und großzügig sein manchmal auch unverdientes Lob an kleine und große Literaten verschwendet. Außerdem besaß er die beachtliche Gabe, zuhören zu können, um dann allerdings oft durch eine originelle Bemerkung der Unterredung oder Diskussion eine entscheidende Wendung zu geben. Über des Dichters Innenleben gibt seine Dichtung, sein Werk Aufschluß, dessen „größter Wert, wenn es überhaupt einen besitzt, in seiner Aufrichtigkeit" besteht (el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es él de una gran sinceridad); denn „aufrichtig, wahrhaftig zu sein, heißt schöpferisch sein" (ser sincero es ser potente).

22 Bände, Verse und Prosa, umfaßt das Werk Rubén Daríos in der Madrider Gesamtausgabe von 1917—1919 (Mundo Latino). Die Bände, die nach dem übereinstimmenden Urteil der Kritik und des Autors charakteristische Epochen seines Schaffens bezeichnen, sollen hier besprochen werden. Es sind die Gedichtsammlungen: „Azul" (1888), „Prosas profanas" (1896), „Cantos de vida y esperanza" (1905) und „Canto errante" (1907).

Das Bändchen „Azul" enthält Gedichte in Prosa und Versen. Die Prosagedichte, die fast zwei Drittel der Sammlung einnehmen, atmen in Thema, Einzelheiten und Ton Pariser Luft. Außer Hugo, Flaubert und Zola haben dabei vor allem die Pariser Erzählungen von Catulle Mendès Darío als Muster vorgeschwebt, was besonders deutlich in den Stücken „El sátiro gordo" und „La ninfa" erkennbar ist. Ungeahnte und unbekannte Klänge und Rhythmen entlockt der Dichter der spanischen Prosa in diesen Poemen ebenso

Digitized by Google

wie in den unter dem Titel „En Chile" zusammengefaßten Stimmungsbildern: „Acuarela", „Paisaje", „Naturaleza muerta" usw., wo er sich dazu noch in einer wahren Orgie von Farben und Farbnuancen ergeht. Das gleiche Ziel, Musikalität der Sprache und einen neuen, dem Zeitempfinden entsprechenden Rhythmus, strebt der Dichter auch in den Versen von „Azul" an. Die Mittel sind die gleichen wie in der Prosa: Neuartige syntaktische Verwendung der Adjektive, leicht angereihte Kurzsätze statt der schwerfälligen, durch subordinierende Konjunktionen verbundenen kastilischen Satzgefüge, sorgfältige Wortwahl unter den Gesichtspunkten klanglich-rhythmischer Werte und aristokratischer Erlesenheit, freie, dem Stoff angepaßte Metren und Strophenformen. „Invernal", „Anagke" und „Caupolicán" sind in Form und Gehalt bereits echt modernistische Gedichte, für die Darío seinen damaligen Meistern, Leconte de Lisle, Catulle Mendès und Walt Whitman, in den „Medallones", die sein Erstlingswerk beschließen, den gebührenden Dank abstattet.

Die „Prosas profanas", Daríos nächstes großes Werk, sind die Verkündigung und zugleich die Erfüllung, das Manifest und die Bibel des Modernismus. Alle Saiten seiner, der neuen Lyra hat der Dichter darin angeschlagen, auch die national-amerikanische, trotzdem es nicht so scheint; denn die „Prosas profanas" als Ganzes sind der Protest, die Kampfansage Daríos an das ungeistige, plutokratische Buenos Aires seiner Zeit um des erträumten Buenos Aires der Zukunft willen, das er in dem kämpferisch provokatorischen Vorwort dieses Bandes mit den Worten grüßt: „Buenos-Aires; Cosmópolis. ¡ Y mañana !" (Buenos-Aires! Weltstadt von morgen!). Angesichts des kosmopolitischen Anstrichs der „Prosas" betont der Dichter an gleicher Stelle seine innere Verbundenheit mit Rasse und Heimat und erklärt dem spanischen Ahnherrn, der ihn auf die Klassiker des Mutterlandes hinweist: „Mi esposa es de mi tierra; mi querida de París" (Meine Geliebte ist zwar Pariserin, meine Frau jedoch stammt aus meiner Heimat).

Exotismus, Flucht aus der banalen Wirklichkeit in ideale Bereiche, ist die romantische Grundhaltung, aus der die so ganz verschiedenartigen Gedichte der „Prosas profanas" sämtlich erwachsen: Flucht aus der prosaischen Gegenwart, in der Mr. Homais den Ton angibt, in die Vergangenheit, in das galant-frivole 18. Jahrhundert Ludwigs XV. („Era un aire suave"), zu dem primitiv stammelnden Berceo oder den formgewandten Troubadours der Dezires und Layes („Recreaciones arqueológicas", insbesondere daraus: „Cosas del Cid", „Dezires, layes y canciones" und „Las ánforas de Epicuro"), Flucht in den Rausch der Sinne („Divagación", „Carnaval", „Faisán", „Garçonnière" usw.), Flucht aus der endlichen Welt zur Zwiesprache mit dem Unendlichen („Coloquio de los Centauros", „Página blanca" und „El reino interior"), Flucht in den Traum und die Erinnerung („El poeta pregunta por Stella", „Margarita", „Dice Mía"), Flucht aus der Stadt in die Natur („Del Campo") und Flucht in das Reich der Schönheit und der Kunst („Blasón", „Bouquet", „Heraldos", „Sinfonía en gris mayor", „La Dea", „Responso", „Canto de la sangre" usw.).

Zum Symbol seiner esoterischen, neuromantischen Kunst hat sich Darío den Schwan erkoren, „unter dessen weißen Flügeln die neue Dichtung in einem Glanz von Licht und Harmonie die ewige, reine Helena, die Inkarnation des Ideals, konzipiert":

Bajo tus blancas alas la nueva Poesía
Concibe en una gloria de luz y de harmonía
La Helena eterna y pura que encarna el Ideal.

Aus „El cisne".

Als „Cisne wagneriano" (in „Blasón") ist der Schwan zugleich Symbol für die Form von Daríos Dichtung, für sein bewußtes Streben, die Grundforderung Verlaines, des Wagner der modernen Dichtung: „De la musique avant toute chose" zu erfüllen. Ein Beispiel für viele. Die berühmten Anfangsverse der „Prosas profanas":

Era un aire suave, de pausados giros;	Sanft klang die Melodie, langsam verschwebend,
El hada Harmonía ritmaba sus vuelos,	Es rhythmisierte ihren Flug die Fee der Harmonie,
E iban frases vagas y tenues suspiros	Und vage Worte und zarte Seufzer
Entre los sollozos de los violoncelos.	Gingen unter im Schluchzen der Celli.

Die „Prosas profanas" sind literarisch eine Leistung ersten Ranges. Gerade die Fülle der fremden Einflüsse und die Verschiedenheit der Tendenzen, die sich darin kreuzen, zeugen nicht nur für die geniale Assimilationsgabe und das unerhörte Formtalent Daríos, sondern mehr noch für die Kraft und das Ausmaß seiner menschlichen und dichterischen Substanz, die sich gegenüber soviel fremden und mächtigen Ein-


Digitized by Google

wirkungen (Verlaine, Poe, Eugenio de Castro, Gautier, Dante Gabriel Rossetti usw.) zu behaupten vermochte. Immerhin wird man dieses erste Meisterwerk des Dichters trotz der starken menschlich-persönlichen Note, die sich darin ausprägt, im Vergleich zu seinem nächsten, den „Cantos de vida y esperanza" (1905), eher als artistisch denn als poetisch charakterisieren.

Die „Cantos de vida y esperanza", die wie die „Prosas profanas" im Titel die dualistisch-antithetische Kennmarke der Romantik und Neuromantik tragen, sind Daríos persönlichstes Werk. Der Dichter hat darin sich selbst und seine eigenste Form gefunden. Die Berührung mit dem iberischen Heimatboden hat seine Dichtung vertieft, und die ihm aus der Tradition zuwachsenden Kräfte haben ihn selbstsicherer, nationaler und zugleich universeller, zu einem kosmopolitischen Dichter iberischer Prägung gemacht. Mit Recht kann Darío jetzt behaupten, daß sein Dichten Bekenntnis, nicht Literatur sei:

Todo ansia, todo ardor, sensación pura	Ganz Sehnsucht, Glut, reine Empfindung
Y el vigor natural; y sin falsía,	Und die Kraft, natürlich und echt;
Y sin comedia y sin literatura . . .:	Ohne Komödie, ohne Literatur . . .
Si hay un alma sincera, esa es la mía.	Wenn es eine aufrichtige Seele gibt, dann ist's die meine.

Glauben an Spanien und an die Kraft der iberischen Rasse strömen die mächtigen Hexameter (!) der „Salutación del optimista" aus:

¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
Espíritus fraternos, luminosas almas, salve!

Ungebeugte, prächtige Rassen, entsprossen aus Hispaniens fruchtbarem Blut,
Brüder gleichen Geistes und strahlender Seele, seid gegrüßt!

Dasselbe Gefühl lebt in den Versen an König Oskar von Schweden und erhebt sich drohend und beschwörend gegen Nordamerika in dem Gedicht „A Roosevelt", in dem die Verse stehen:

Tened cuidado: ¡ Vive la América española!	Habt acht! Noch lebt das spanische Amerika!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.	Noch hat der spanische Löwe Tausende reißender Jungen.

„Cyrano en España", „Retratos", „Trébol", „Un soneto a Cervantes", „Cisnes" und die grandiose „Letanía de nuestro Señor don Quijote" verdanken ihren Ursprung dem gleichen rassisch-nationalen Antrieb. Die freudige Hoffnung auf eine Renaissance der iberischen Rasse erweitert sich zu einem unbändig idealistischen Glauben an die Zukunft der Menschheit im „Canto de esperanza", wo der Dichter die Wiederkunft Christi erfleht, um die im Materialismus verkommende Welt zu erretten, und wo er mit apokalyptischem Seherauge in den heroische Töne anschlagenden Versen von „Helios" und „Marcha triunfal" die Niederlage Satans und den Triumph des Idealismus kündet. Daß aber nach wie vor sein aristokratisches und hierophantisches Künstlertum die lebendige Quelle ist, aus der er Kraft schöpft zu stets erneutem Einsatz für das Ideal, draußen in der Welt und in sich selbst, bezeugen, um nur einige von vielen zu nennen, die Gedichte „Salutación a Leonardo", „Pegaso" und „¡Torres de Dios! ¡Poetas!" aus den „Cantos de vida y esperanza".

Die tiefe Wirkung dieses reifsten Werks von Darío geht jedoch weder von den mächtigen nationalen und humanitären Klängen aus, die es durchbrausen, noch von dem erneut proklamierten Ideal seiner esoterisch-hieratischen Kunstauffassung, sondern von jenen beiden Grundmotiven der irdischen und der himmlischen Liebe, die in der Antithese des Titels, „Vida" = Diesseits, „Esperanza" = Jenseits, mitangedeutet sind. Darío hat einmal bekannt, daß ihn von frühster Jugend an der Gedanke an den Tod geschreckt und die Frage nach der Existenz Gottes und dem Sinn des Lebens gequält habe. Sein sorgendes Sinnen und Deuten dieser ewigen Fragen hat sich in den „Cantos de vida y esperanza" dichterisch niedergeschlagen. In zahlreichen Gedichten dieser Sammlung wird die erwähnte gedankliche Polarität, die ihren Ausgleich im Glauben an Gott findet, variiert. In dem Eingangsgedicht der „Cantos", gewissermaßen der Ouvertüre, wird sie in knappster Form von folgenden Versen umschrieben:

Y así juntaba a la pasión divina	Und so lebte in mir zugleich mit der Leidenschaft für das Göttliche
Una sensual hiperestesia humana.	Eine menschliche Überempfindlichkeit für die Freuden der Welt.
. . . .	. . . .
Mi juventud montó potro sin freno,	Meine Jugend brauste dahin wie ein Pferd ohne Zügel.
Si no cayó, fué porque Dios es bueno.	Wenn sie nicht zu Fall kam, so deshalb, weil Gott gut ist.


Digitized by Google

Unter den Gedichten der „Cantos" führen „¡Carne, celeste carne de la mujer!" und „Lo fatal" in markantester Form die beiden Themen der zwei ersten Verse durch, „La dulzura del ángelus" und „Filosofía" den Gedanken des Stillewerdens und der Geborgenheit in Gottes Hand. Auf die bang fragenden Schlußverse von „Lo fatal":

¡Y no saber adónde vamos,	Und nicht zu wissen, wohin wir gehen,
Ni de dónde venimos!...	Noch, woher wir kommen!...

antworten die Anfangsverse von „Filosofía" in still sich bescheidender Zuversicht:

Saluda al Sol, araña, no seas rencorosa.	Grüß die Sonne, Spinne, zieh dich nicht grollend zurück.
Da tus gracias a Dios, oh, sapo, pues que eres.	Sage Gott Dank dafür, Kröte, daß du existierst.

In formeller Hinsicht ist in den „Cantos de vida y esperanza" der häufige Gebrauch des Alexandriners bemerkenswert, ferner der geglückte Versuch, Hexameter in spanischer Sprache zu schreiben, und schließlich die Verwendung freier Rhythmen ohne Bindung an den Reim. Der Klangwert der Worte spielt dagegen nicht mehr eine so entscheidende Rolle wie in den „Prosas profanas".

Die „Cantos de vida y esperanza" hat Darío Nicaragua und Argentinien gewidmet, seine letzte bedeutende Sammlung von Gedichten, den „Canto errante" (1907), den neuen Dichtern beider Hispanien (A los nuevos poetas de las Españas). Der Band enthält Verse, die in verschiedenen Lebensaltern des Dichters während seiner Kreuz- und Querfahrten durch die Welt entstanden sind, was der Titel wohl auch andeuten soll. Alle Saiten der Lyrik Daríos erklingen noch einmal in diesem Werk, das ebenso klanglich und rhythmisch vollendete Kompositionen wie letzte gedankliche Formulierungen bringt. Ein Kabinettstück artistischer Klangkunst ist die folgende, kaum übersetzbare Strophe aus „La hembra del pavo real":

En las gemas resplandecientes	Auf die leuchtenden Gemmen
De las colas de los pavones	Der Pfauenschweife
Caían gotas de las fuentes	Fielen Tropfen aus den Quellen
De los Orientes de ilusiones.	Des märchenhaften Orients.

Die gedankliche Quintessenz der „Cantos de vida y esperanza" wird noch einmal wiederholt in den Schlußversen aus dem Epilog des Gedichts „A través del erial" (Quer durch die Öde), die lauten:

Canta la Fe... La Vida... Ideal i Esperanza,	Besinge den Glauben... Das Leben... Ideal und Hoffnung,
La juventud, ensueño de Dolor i Bonanza,	Die Jugend, jenen Traum aus Schmerz und Glück,
I el castillo que tiene cimientos de Quimera	Und das Schloß, gegründet auf den Festen der Chimäre,
Lo hace eterno la eterna canción de Primavera.	Das ewig währt durch ewig frühlinghaften Sang.

Besonders schön, tief im Gedanken und eigenartig in der Form, sind noch in diesem Bande die Gedichte, die Darío auf Mallorca geschrieben hat, z. B. „La Canción de los pinos", in der sich der Dichter auch als Romantiker bekennt (Románticos somos... ¿ Quién que Es no es romántico?) Und nicht ohne innere Bewegung liest man in der an Horaz erinnernden „Epístola a la Sra. de Lugones" die Stelle, wo Darío bedauert, daß das Schicksal ihn auf seinen Irrfahrten nicht schon früher an diese herrlichen Gestade geführt hat, wo das Leben so leicht und selbstverständlich ist, außer für ihn, den es mit „vorzeitig ergrautem Haar" und „grauer Seele" als Wrack, als „ein Gemisch von Traurigkeit, Leben und Hoffnung" (mezcolanza formada de tristeza, de vida y esperanza), hierher verschlagen hat.

Von den in leichtem, flüssigem Journalistenstil geschriebenen Prosawerken Daríos seien hier „España contemporánea", „Los Raros", „Tierras solares", die „Autobiografía" und der Band „Viaje a Nicaragua. Historia de mis libros" erwähnt, deren Inhalt aus den Titeln klar ersichtlich ist, und die, lediglich weil Darío sie geschrieben hat, größeres Interesse verdienen.

Damit verlassen wir Darío, um uns jetzt den übrigen amerikanischen Modernisten zuzuwenden. Es wird sich dabei noch Gelegenheit bieten, Seiten von Daríos dichterischem Schaffen zu berühren, die in dem vorausgehenden Überblick über seine wichtigsten Werke nicht behandelt werden konnten; denn keiner der in Frage kommenden Dichter: Nervo, Chocano, Lugones, Herrera y Reissig und González Martínez hat in seiner Lyrik Töne angeschlagen, die nicht schon vorher in Gedichten Daríos aufgeklungen wären.

So dominiert zum Beispiel die mystische Note bei dem Mexikaner Amado Nervo (1870—1919). Nervo ist ein Zweifler, der glauben möchte, der „mit hartnäckigem Heroismus jeden Abgrund und jede Nacht nach ihrem Warum fragen muß" (con tenaz heroísmo, / va pidiendo [mi alma] a cada abismo / y a cada noche un ¿por qué?), obwohl seine von der Ratio unbefriedigte Seele „nach Gott hungert und dürstet" (no imaginas mi deseo, / mi sed, mi hambre de Dios / tu, que piensas que no creo). Diese Verse

Digitized by Google


49. Amado Nervo. (Nach Cejador.)

aus „En voz baja" (1909) bezeichnen Nervos geistige Ausgangsposition, von der aus sein Vertrauen auf Gott und sein ehrliches Suchen ihn nach mancherlei Zwischenstufen in einer Art buddhistischem Pantheismus den ersehnten seelischen Frieden finden ließen. Die Gedichtbände „Serenidad" (1914), „Elevación" (1917), „Plenitud" (1918) und „El estanque de los lotos" (1919) zeigen diese letzte Phase von Nervos innerer Entwicklung, die trotz des Aufwandes an buddhistischer und theosophischer Terminologie und Ideologie stark der christlichen Naturmystik eines Franz von Assisi ähnelt. Wie nahe Nervo ursprünglich dieser orthodoxen Form des Pantheismus stand, bezeugt der Titel eines seiner frühen Gedichtbände, „Hermana Agua" (1901). Im übrigen ist Nervo in der Art seiner Dichtung Bécquer und Gutiérrez Nájera verwandt. Einen „sentimental que piensa", einen denkenden Sentimentalen, nennt ihn Blanco-Fombona. Nervo ist in der Tat ein tief empfindender, nachdenklicher, innerlicher Dichter. Das modernistische Beiwerk seiner dichterischen Anfänge fällt in dem Maße, wie seine religiösen Anschauungen sich klären, von seiner Sprache, die immer einfacher wird und immer unmittelbarer wirkt, ab. Dieser zunehmenden Konzentration auf das Wesentliche in seiner Dichtung entspricht die Tatsache, daß Nervo sich trotz seines Postens als mexikanischer Botschafter in Madrid in seinen letzten Lebensjahren fast ganz vom gesellschaftlichen Leben zurückzog.

Neben dieser ganz aus innerer Notwendigkeit und eigener Substanz lebenden Dichterpersönlichkeit kann der Argentinier Leopoldo Lugones (geb. 1874), den Darío 1898 als Schildhalter und Haupt des Modernismus in Buenos Aires zurückließ, nicht bestehen. Man rühmt Lugones einen enzyklopädischen Geist nach, weil er als Philosoph, Dichter, Folklorist, Mathematiker und Politiker hervorgetreten ist. Lugones' geistigen Appetit in allen Ehren, aber es ist doch einfach unerträglich, wenn man bei jedem seiner drei dichterischen Hauptwerke, „Montañas de oro" (1897), „Crepúsculos del jardín" (1905) und „Lunario sentimental" (1909), genau angeben kann, mit welcher Schablone er gearbeitet hat. Auch der unvoreingenommenste Leser, der etwa die „Crepúsculos del jardín" liest, glaubt einen Feuilletonmodernisten vor sich zu haben, so grob und dick ist alles aufgetragen. Wenn die Zahl der Farben der untergehenden Sonne trotz ihrer unendlich vielen Nuancen nicht eben doch begrenzt wäre, würden manche Gedichte von Lugones überhaupt kein Ende nehmen!

Lugones besitzt zweifellos ein starkes kombinatorisches Formtalent; aber er ist kein Dichter, dazu fehlt es ihm an innerer Kraft und Erfindungsgabe; auch kein Artist, denn dazu fehlt es ihm an Geschmack. Er ist bestenfalls, wenn man ihm manche glückliche Momente in den „Odas seculares" (1910), dem „Libro de los paisajes" (1917) und in den „Poemas solariegos" (1928), einem seiner letzten Werke, zugute hält, ein Dichter zweiter Hand. Poe und Hugo haben ihn inhaltlich und formell am meisten beeinflußt, in einzelnen Werken Laforgue und Herrera y Reissig.

Der Peruaner José Santos Chocano (geb. 1867?), den man oft gegen Darío als den wahren „poeta de América" ausgespielt hat, ist tatsächlich durch den Gedichtband „Alma América" (1906) der Dichter eines ganzen Kontinents geworden. Auch er zählt wie Lugones Victor Hugo, vielleicht auch Heredia zu seinen literarischen Ahnen, jedoch ist bei ihm die Quelle der Inspiration, ein männlich starkes Empfinden für die Größe und Majestät der grandiosen amerikanischen Natur und der Glaube an die Zukunft von Spanisch-Südamerika, persönlich und echt, und das große, epische Pathos seiner Sprache entspringt wirklich einem starken und kraftvollen Gefühl. Daher darf er als amerikanischer Vates mit Recht von sich sagen:

¡Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur! Walt Whitman gehört der Norden, mir aber der Süden!

Seine modernistische Filiation zeigt sich deutlicher als in „Alma América" in Gedichtsammlungen wie „Azahares" (1896); sonst allerdings nur in der Sprache und der poetische Formen erneuernden Kraft seines dichterischen Temperaments, von dem sogar Darío, dessen Sensibilität femininer und dessen Iberoamerikanismus komplexerer Natur war, sich in seinem „Canto a la Argentina" (1910) beeinflussen ließ.

Ihren Abschluß findet die literarische Periode des „modernismo" im engeren Sinne in den Werken des Uruguayers Julio Herrera y Reissig (1875—1910) und des Mexikaners Enrique González Martínez (geb. 1871), die als Dichter und Künstler den Modernismus nach den beiden möglichen Extremen hin:

Digitized by Google

Steigerung des Exotismus und der esoterischen Form bis zur Unverständlichkeit — Daríos Forderungen: „música de las ideas, música del verbo" — Hinnahme der Wirklichkeit und letzte Einfachheit der dichterischen Sprache und Form — „ser sincero es ser potente" sagt Darío — konsequent entwickelt haben.

Herrera y Reissig ist ein extravaganter, hermetischer Dichter, ein „poeta de excepción" nach Darío. Widersprechendste Einflüsse: Leconte de Lisle, Lautréamont, Heredia, Samain, Darío, Baudelaire und Rimbaud, kreuzen sich in seinem Werk, das dadurch eine exzentrische, aber zweifellos eigene Note bekommt und von einem Exotismus aller Schattierungen schillert. Exotismus der Sinne à la Baudelaire und Des Esseintes in den Gedichtbänden „Los maitines de la noche" (1902) und „La torre de las Esfinges" (1909), aus denen folgende Verse, Beispiele einer raffinierten inhaltlichen und formalen Konzentration, stammen:

Crucifícame en tus brazos, mientras el Hada neblina Fuma el opio neurasténico de su cigarro glacial.	Kreuzige mich in deinen Armen, während die Nebelfee Das neurasthenische Opium ihrer eisigen Zigarre raucht.

Aus „Maitines de la noche".

Las cosas se hacen facsímiles De mis alucinaciones Y son como asociaciones Simbólicas de facsímiles.	Die Dinge werden zum Faksimile Meiner Halluzinationen Und sind gleichsam symbolische Assoziationen von Faksimiles.

Aus „La torre de las Esfinges".

Von der „Entfesselung des Unbewußten" in der Dichtung, nach dem Vorbild Lautréamonts, bis zur „boutade" und Spielerei ist in diesen metaphorisch überladenen, hybriden Versgebilden, die Seelenzustände durch Naturstimmungen symbolisieren bzw. den Gedanken der Korrespondenz von Bildern der Außen- und Innenwelt wiedergeben sollen, nur ein Schritt.

Der Gedichtband „Las éxtasis de la Montaña" (1904) enthüllt eine andere Form von Exotismus, indem der Dichter seine Sehnsucht nach Ruhe und Geborgenheit in bukolischen Naturbildern ausströmt. Exotismus schließlich von Raum und Zeit charakterisiert die Sammlung „Clepsidras" (1910), Herreras letztes Werk, das ursprünglich den Titel „Cromos exóticos" erhalten sollte. Hier hat Herrera das Versteckspiel, den Hermetismus, auf die Spitze getrieben. Äußerlich wetteifert er scheinbar in Exaktheit der Beschreibung mit Heredia und Leconte de Lisle, tatsächlich aber spiegeln diese Bilder seine persönlichen Empfindungen: erotische Sehnsüchte und Erinnerungen, wider, ähnlich wie die Gedichte der „Parques abandonados" (1908), deren subjektiver Charakter von Herrera nicht getarnt wird. In beiden Sammlungen ist die dichterische Absicht die gleiche, nämlich durch Schilderung eines Milieus oder einer Landschaft eine bestimmte Stimmung zu suggerieren und dann durch Verwendung von Elementen des Stimmungsbildes die Gefühle der darin auftretenden Personen zu charakterisieren oder zu intensivieren, ein künstlerisches Verfahren, das im Roman die Goncourts und in der Malerei mit großem Erfolg der Spanier Ignacio Zuloaga angewandt haben.

Zu Herrera y Reissigs exotistischer Welt zerebraler Sensationen und gongoristischen Bildbarocks steht das dichterische Lebenswerk des Mexikaners Enrique González Martínez nach seelischer Haltung und formaler Struktur in absolutem Gegensatz. Während Herreras Schaffen nach Daríos „Prosas profanas" hin orientiert scheint, entwickelt sich die Lyrik von González Martínez weiter in der Richtung der „Cantos de vida y esperanza" von Darío.

Die Frühwerke von González Martínez, „Preludios" (1903) und „Lirismos" (1907), zeigen trotz einer ausgeprägt mexikanischen Note, die von dem Einfluß Manuel José Othóns, des bedeutenden Autors der „Poemas rústicos", sowie von dem Gutiérrez Nájeras herrührt, ganz den normalen Entwicklungsgang eines modernistischen Dichters, der sich vorzugsweise Heredia und Baudelaire, weniger Verlaine, zum Vorbild genommen hat. In „Silenter" (1909) tut der bis dahin stark ichbefangene Dichter den ersten Schritt zur Wirklichkeit hin, wenn er auch sich selbst als den Träger und die Seele dieser Wirklichkeit proklamiert:

Que te ames en tí mismo, de tal modo Compendiando tu sér cielo y abismo, Que sin desviar los ojos de tí mismo Puedan tus ojos contemplarlo todo	Liebe dich in dir selbst dergestalt, Daß dein Sein Himmel und Hölle umfaßt, Daß du, ohne die Augen von dir zu wenden, Mit deinen Augen alles betrachten kannst.
Y que llegues, por fin, a la escondida Playa con tu minúsculo universo, Y que logres oir tu propio verso En que palpita el alma de la vida.	Und daß du schließlich an den abgeschiedenen Strand mit deiner kleinen Welt gelangst, Wo du deine eigenen Verse zu hören vermagst, In denen die Seele des Lebens schwingt.

Aus dem Gedicht „Irás sobre las cosas" (Du wirst auf den Dingen dahinschreiten).


Digitized by Google

Die Wendung von der selbstgefälligen, unfruchtbaren Introspektion und der Flucht vor dem Leben weg zur Hinnahme der Wirklichkeit trotz Leid und Unzulänglichkeit bahnt sich entscheidend an in der Sammlung „Los Senderos ocultos" (1911) und vollendet sich in den Gedichten des Bandes „La muerte del cisne" (1915): „Du täuschst dich, du hast nicht gelebt", sagt der Dichter in „Intus" („Senderos ocultos"), „solange die Innenschau deinen Geist nicht befruchtet und lebensfähiger macht" (te engañas, no has vivido, / mientras, en un impulso de introspección, no sientas / fecundado tu espíritu, florecido tu huerto). „Das Leben singt draußen, das Leben ruft dir zu: „Komm her zu mir!" Im Garten duftet es nach Frühling, summende Hymnen erfüllen den alten Bienenstock" (La vida está cantando afuera, / la vida dice: „ven acá." / En el jardín hay un olor de primavera, / himnos de zumbos en el viejo colmenar. Aus „Canción de la vida" in „La muerte del cisne").

„La muerte del cisne" bedeutet daher literarhistorisch den Tod des „modernismo", seines exotistisch-künstlichen Lebensbegriffs und der dadurch bedingten Rhetorik. „Dreht dem Schwan den Hals um" (Torced el cuello al cisne), ruft González Martínez den Dichtern seiner Zeit zu, denn er „führt nur seine Grazie spazieren, weiß aber nichts von der Seele der Dinge und der Stimme der Landschaft" (él pasea su gracia no más, pero no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje). Die Quintessenz seiner neuen Lebensauffassung und „Ars poetica" steckt in folgenden vier Versen:

Huye de toda forma y de todo lenguaje	Flieh vor jeder Form und jeder Sprache,
Que no vayan acordes con el ritmo latente	Die nicht übereinstimmt mit dem verborgenen Rhythmus
De la vida profunda, y adora intensamente	Des tiefen Lebens, und verehre zuinnerst
La vida y que la vida comprenda tu homenaje.	Das Leben und laß das Leben deine Huldigung verstehen.

Zum Sinnbild dieser Dichtung erhebt González Martínez dem Schwan gegenüber die Eule, den Vogel Minervas, dessen „unruhige Pupille sich in das Dunkel bohrt und das geheimnisvolle Buch des nächtlichen Schweigens enträtselt" (su inquieta / pupila que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno). Als eine Art Manifest hat der Dichter das vorstehend im Auszug wiedergegebene Gedicht unter dem Titel „Símbolo" dem Gedichtband „La muerte del cisne" vorangestellt.

Den Höhepunkt seines Lebens und seiner Kunst erreicht González Martínez in dem zwei Jahre später erschienenen Werk „El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño". Die Überschrift charakterisiert den Inhalt und bezeugt das Fortbestehen und die konsequente Weiterentwicklung der diesseitig optimistischen Weltauffassung des Dichters, der in dem „Meditación bajo la luna" betitelten Gedicht dieser Sammlung, frei, ohne Wehmut oder Reue, sein vergangenes Leben überblickt und unvoreingenommen Möglichkeiten und Grenzen seines und des dichterischen Schaffens überhaupt abwägend beurteilt, Unsterblichkeit in die eine und Vergessen in die andere Schale legend, wie es folgende Verse aus „El verso único" und „Página en blanco" aussprechen:

Escribe de la hora, mas no para la hora.	Schreibe von der Stunde, aber nicht für die Stunde.
. . . .	. . . .
Quizás entre la angustia que colma el universo	Vielleicht gelingt es dir, inmitten des angsterfüllten All
Por excepción atines con una nota fiel	Ausnahmsweise den richtigen Ton zu treffen
Y hagas un verso solo... Mas sabe que ese verso	Und einen einzigen Vers zu schreiben... Doch gerade dieser eine Vers
Prolongará tu espíritu, y vivirás en él.	Wird dich vielleicht unsterblich machen, und in ihm wirst du weiterleben.
	Aus „El verso único".

De esta vida de ensueño, de este mundo en que arranco	Von diesem traumerfüllten Leben, von dieser Welt,
La visión de mis ojos, la canción de mi oído,	In der ich meinem Auge die Vision, meinem Ohr das Lied entreiße,
Quedarán solamente un laúd sin sonido,	Wird nur eine Laute ohne Klang übrig bleiben,
Un espíritu en sombras y una página en blanco.	Ein im Dunkel irrender Geist und eine leere weiße Seite.
	Aus „Página en blanco".

In „Parábolas y otros poemas" (1918), „La palabra del viento" (1921) und anderen späteren Werken von González Martínez, auf die ich leider nicht mehr eingehen kann, steigert sich mit der gedanklichen Tiefe die lyrische Intensität und die Formbeherrschung des Dichters, der, des Verses müde, in Gedichten,


Digitized by Google

die in freien Rhythmen und in einfachster Sprache geschrieben sind, ungewöhnliche Wirkungen erzielt, Wirkungen tiefer, nachhaltiger innerer Bewegung, nicht Effekte, weil seine Verse, wie die nachstehenden, mit denen wir von González Martínez und den Lyrikern des amerikanischen Modernismus Abschied nehmen wollen, wahr, erlebt, nicht nur Dichtung sind:

En cada verso mío, gota a gota	In jedem meiner Verse rinnt Tropfen für Tropfen
Corre mi sangre, y en la grave nota	Mein Blut, und in jedem ernsten Ton meines Lieds
De mi canción, mi aliento.	Atmet mein Lebenshauch.

Im Verhältnis zur Lyrik ist in der modernistischen Periode ähnlich wie in der Romantik die Romanproduktion gering. Dem impulsiv spontanen Temperament des Südamerikaners liegt außerdem der Roman, der Umsicht, Ausdauer in der Arbeit und Disziplin verlangt, noch weniger als dem ebenfalls stark improvisierenden Naturell des Spaniers. Mangelhafte Komposition, allzu große Breite und Ungleichwertigkeit der einzelnen Teile sind daher die häufigsten Schwächen des amerikanischen Romans.

Der Roman von 1900 bis zur Gegenwart ist im Gegensatz zur Lyrik national bestimmt und realistisch. Die Romane von Alberto Blest Gana (1830—1922), Rafael Delgado (1853—1914), Federico Gamboa (geb. 1864) und Carlos María Ocantos (geb. 1860), die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zum Teil auch noch nach 1900 erschienen, sind nicht repräsentativ genug, um in dieser Übersicht behandelt zu werden.

Der erste moderne Roman von Bedeutung ist „La Raza de Caín" (1900) von dem Uruguayer Carlos Reyles (geb. 1870). Es ist ein psychologischer Roman, in dem der Einfluß von Dostojewski unverkennbar ist. Der Held aus der Rasse Kains ist ein Abuliker, der bis zum Verbrechen schreitet, nicht um zu töten, sondern, überspitzt ausgedrückt, um sich selbst zu beweisen, daß er Willenskraft besitzt. Der Wert dieses Romans besteht in der interessanten psychologischen Analyse des Helden wie einzelner Nebenpersonen und in der mit Sicherheit und Kraft gestalteten Wiedergabe des amerikanischen Milieus. Der beste Roman von Reyles ist jedoch „El Terruño" (1916). Temístocles Pérez y González, ein Lehrer, dem es gelingt, sich mit der Tochter eines Gutsbesitzers zu verheiraten, will auf dem Lande seine sozialrevolutionären Ideen propagieren. Es bricht auch wirklich eine Revolution aus, die aber, anstatt seine Hoffnungen zu erfüllen, ihm all seine politischen Illusionen zerstört. Auf den Rat seiner Schwiegermutter Mamagela, der Stimme der praktischen Vernunft und sozusagen der Verkörperung der Heimaterde in diesem Roman, beginnt Tocles nach dieser schweren Enttäuschung, die durch seine politischen Phantastereien ruinierte Gutswirtschaft in ernster Arbeit wieder aufzubauen, und findet in der Erfüllung dieser Aufgabe ein ernsthaftes, sinnvolles Lebensziel.



50. Manuel Gálvez. (Nach Cejador.)

Ebenso wie Reyles hat die heimatliche Pampa auch seinen Landsmann Vicente A. Salaverri (geb. 1887) erobert und in ihren Bann gezogen. Das zeigt schon im Titel sein Roman „En este país" (?), eine typische „novela regional", und in der Romanhandlung sein späteres Werk „El hijo del León" (?), dessen Held der Stadt den Rücken kehrt, um sich draußen in der Pampa eine neue Existenz zu gründen.

Der Argentinier Manuel Gálvez (geb. 1882), auch außerhalb Amerikas wohl der bekannteste amerikanische Romancier, hat seinen ersten literarischen Erfolg ebenfalls mit einem Provinzroman, „La Maestra Normal" (1914), errungen. Die Handlung des Romans ist einfach, wenn auch nicht uninteressant; immerhin ist sie jedoch nur der Vorwand, um die Lebensgewohnheiten der Bewohner von La Rioja, einer im Norden Argentiniens gelegenen Provinzstadt, und die umgebende Landschaft zu schildern. Die Romanheldin Raselda, die „maestra normal", ist eine romantische, sentimentale Natur, die sich im Leben und Beruf nicht durchsetzen kann. So wird sie die leichte Beute eines charakterschwachen Journalisten aus Buenos Aires, der nach La Rioja kommt, um seine Tuberkulose auszuheilen, und sie verläßt, als sie schwanger wird.

Digitized by Google

Gálvez' nächste Romane: „El mal metafísico" (1916), „Nacha Regúles" (1919) und „Historia de arrabal" (1923), die Einfluß von Zola, Dostojewski und Gorki verraten, spielen in der Großstadt, in Buenos Aires. Der erste Roman behandelt in typisch-naturalistischer Weise die Geschichte eines Künstlers, der durch den Trunk zugrunde geht; im zweiten werden die Stätten der Prostitution aller Schattierungen in Buenos Aires geschildert, und es wird erzählt, wie Monsalvat, ein Mann von krankhafter Sensibilität und von geradezu peinlich wirkendem überromantischen Idealismus und Edelmut, Nacha Regúles, Typ einer gutartigen Kokotte und späteren Straßendirne, „erlöst". Allerdings wundert man sich etwas, daß es einem so faden Gesellen wie Monsalvat, der schließlich auch noch erblindet, gelingt, Nacha fürs bürgerliche Leben zurückzugewinnen. Da wirkt denn doch die Lösung in der „Historia de arrabal", wo Rosalinde auf einen Wink ihres Zuhälters, „El Chino", den sie ehrlich liebenden Daniel ersticht, wenn auch merkwürdig, so doch im Ganzen echter. In „La Pampa y su pasión" (1926), seinem letzten Werke, das eine Romanreihe, „Escenas de la guerra del Paraguay", eröffnet, hat auch Gálvez die Luft der Großstadt mit den reineren Brisen der Pampa vertauscht.

Die argentinische Pampa ist weiterhin der Schauplatz des stellenweise recht humoristischen Romans „El inglés de los huesos", in dem Benito Lynch (geb. ?) die rührend-tragische Geschichte der Liebe einer kleinen Kreolin zu einem englischen Anthropologen erzählt, und der beiden wichtigeren Werke „Zogoibi" (1926) von Enrique Larreta (geb. 1873) und „Don Segundo Sombra" (1926) von Ricardo Güiraldes (1886—1927).

Enrique Larreta, der sich bereits mit „La gloria de Don Ramiro" (1908), einem historischen Roman aus dem Spanien des ausgehenden 16. Jahrhunderts, einen literarischen Namen gemacht hatte, gestaltet in „Zogoibi" im Rahmen der heimatlichen Landschaft den Konflikt zwischen echter und sinnlicher Liebe, in den Federico de Ahumada durch das Verlöbnis mit Lucía Navarro und durch seine Leidenschaft für die Frau des Amerikaners Wilburns gerät. Zogoibi, d. h. den Unglückseligen, nannten die Seinen Boabdil, den letzten König von Granada, der diesen letzten maurischen Besitz in Spanien nicht zu halten vermochte. Zogoibi nennt auch der Pater Torres, der Vertraute Lucías, einmal Federico in einer warnenden Unterredung. Wie der Titel andeutet, nimmt der Roman ein tragisches Ende. Federico, der gerade von der Gattin Wilburns', die seine Geliebte geworden ist und im Begriffe steht, nach Europa zurückzukehren, Abschied nimmt, hört plötzlich ein verdächtiges Geräusch, sieht in der Dämmerung eine dunkle Gestalt auf sich zukommen, der er, als sie auf seinen Anruf nicht antwortet, seinen Dolch in die Brust stößt. Es war Lucía, die zu Tode getroffen in seinen Armen stirbt. Wahnsinnig vor Schmerz, stürzt sich Federico in denselben Dolch, den er eben aus Lucías Herz gerissen hat.

Während Larreta in diesem Roman eigentlich nur das für die französische und übrige europäische Literatur des 19. Jahrhunderts typische Ehebruchsmotiv im argentinischen Milieu gestaltet hat und vielleicht symbolisch die ungesunde Anziehungskraft darstellen wollte, die alles Ausländische auf den Südamerikaner ausübt, hat Ricardo Güiraldes mit seinem „Don Segundo Sombra" einen echten Gauchoroman geschrieben, der aus rein amerikanischer Substanz lebt.

In autobiographischer Form und in einfach und natürlich wirkender Sprache, der man die retuschierende Hand des Künstlers auf den ersten Blick nicht ansieht, erzählt der kleine namenlose Held des Romans, wie er durch Don Segundos Vorbild und Lehren, im Kampf mit Wind und Wetter, Enttäuschungen und Gefahren, ein echter Mann und Gaucho wird, der weiß, daß man im Leben dem Schicksal die Stirn bieten oder untergehen muß. „Dazu braucht man allerdings eine große Portion Glauben, in jedem Augenblick, und den muß man um jeden Preis aus sich selbst herausholen; denn für den Schwachen ist die Pampa eine Sackgasse, aus der es kein Entrinnen gibt. Das Gesetz des Starken gilt dort: Sich durchsetzen oder zum Teufel gehen." (Una medida grande de fe le (dem Gaucho) es necesaria, en cada momento, y tiene que sacarla de adentro, cueste lo que cueste, porque la pampa es un callejón sin salida para el flojo. Ley del fuerte es quedarse con la suya o irse definitivamente.)

Die Bedeutung dieses Romans, den ich für den besten der modernen amerikanischen Literatur halte, liegt aber nicht allein im Inhalt, in der kräftigen, lebenstüchtigen Reaktion gegen die Dekadenzliteratur; auch der Aufbau ist straff, und die oft nur wenige Worte oder Zeilen umfassenden Stimmungsskizzen sind von stark suggestiver Kraft. Dazu sind vom Autor glänzende Schilderungen der Sitten und Gebräuche der Gauchos: Pferderennen, Hahnenkämpfe, Feste und Tänze auf den Haziendas, Musik am Lagerfeuer unter dem nächtlichen Himmel usw., als Episoden im Leben des Schützlings von Don Segundo, der als mächtige und fast legendäre Gestalt des idealen Gaucho durch diesen Roman reitet, mit großem Geschick in die Romanhandlung eingeflochten.


Digitized by Google

Ein ähnlich intensives Bild von einem Stück amerikanischen Lebens, Menschen und Natur, findet sich nur noch in „Vorágine" (1925), dem einzigen Roman von José Eustasio Rivera (1889—1929), der mit rauher Realistik das weiße Sklaventum der Kautschuksammler im Gebiet des Amazonas und Orinoko und die kaum glaublichen sozialen Verhältnisse schildert, die in diesem mächtigen Urwaldgebiet noch heute herrschen. Leider ist der Roman schlecht komponiert, durch unangebrachte Lyrismen oft verunziert und sprachlich nicht ganz ausgeformt, die Konzeption ist kraftvoll und originell, die Ausführung jedoch unausgeglichen.

Auch der Mexikaner Mariano Azuelo (geb. ?), dessen Roman „Los de abajo" (1930) mir eben bei Abschluß dieser gedrängten Übersicht noch in die Hände kommt, hat in diesem Werk Szenen aus einer der vielen mexikanischen Revolutionen mit unbefangener Objektivität beschrieben. Wie Güiraldes und Rivera scheint auch er sich das Ziel gesteckt zu haben, autochthon-südamerikanisches Leben zu schildern und spezifisch amerikanische Probleme zu behandeln und durch die stoffliche Lösung von Europa dem südamerikanischen Roman eine nationale Eigennote zu geben, eine Einstellung, die sich ja auch in der Lyrik, besonders bei Chocano, etwa nach 1905 anzudeuten begann. Soll das durch die Lyrik des Modernismus zeitweilig stark gefährdete romantische Ideal einer bodenständigen südamerikanischen Nationalliteratur doch noch seine Erfüllung finden?

In Spanien bezeichnet das Jahr 1898 politisch und geistig einen entscheidenden Wendepunkt und damit den Beginn der modernen und modernistischen Epoche der spanischen Literatur. Der unglückliche Ausgang des Krieges mit den Vereinigten Staaten und der Verlust der letzten überseeischen Kolonien, Cubas und der Philippinen, im Frieden von Paris (1898) führte zu einer schweren Erschütterung des ganzen nationalen Lebens. Besonders die spanische Jugend erkannte im Schlaglicht der politischen Ereignisse die geistige und politische Situation ihres Vaterlandes in voller Schärfe und reagierte kräftig. Die Politiker und Literaten der Restauration wurden zunächst von der jungen Generation für die nationale Katastrophe verantwortlich gemacht und heftig angegriffen. Darüber hinaus wurde in der ersten Verzweiflung alles, was spanischen Namen trug, erbarmungslos in Grund und Boden kritisiert. Die Rettung Spaniens sah man allein in einer raschen Angleichung der politischen und geistigen Verhältnisse Spaniens an Europa. In diesem Kampfe waren die Führer der jungen Generation von 1898 Joaquín Costa (1846—1911), der Verfechter des Gedankens der politischen Europäisierung, allerdings unter Anknüpfen an die spanische Tradition, und Miguel de Unamuno (1864), der bereits 1895 in seinen fünf Essays „En torno al casticismo" für die geistige Europäisierung Spaniens eingetreten war. Auch Angel Ganivet (1865—1898) genoß unter den Jungen großes Ansehen, da er schon 1897 im „Idearium español", einer Strukturanalyse von Spaniens Seelentum und Geschichte, vor außenpolitischen Experimenten gewarnt, zu innerer Einkehr und Selbstbesinnung gemahnt und ebenfalls eine allerdings nur orientierende Annäherung an Europa empfohlen hatte. „Wir können ausländische Anregungen aufnehmen", schreibt er an einer Stelle des „Idearium", „aber solange wir unser Werk nicht hispanisieren, solange das Ausländische nicht dem Spanischen unterworfen bleibt, werden wir nicht hochkommen" (... podremos recibir influencias extrañas, orientarnos ... pero mientras no españolicemos nuestra obra, mientras lo extraño no esté sometido a lo español ... no levantaremos cabeza): „In interiore Hispaniae habitat veritas" („Idearium español"). Ohne auf Grund ihrer geistigen Gesamtstruktur zur Generation von 1898 selbst zu gehören, was oft behauptet wird — Ganivet starb übrigens schon im November 1898 —, oder sich ihr zugehörig zu fühlen — Unamuno erklärte das ausdrücklich im Jahre 1904 —, haben Unamuno und Ganivet durch ihre Einsicht in spanisches Wesen, ihre Kritik und ihren Glauben an Spaniens Zukunft den 98ern viel gegeben.

In der ersten Schaffensperiode der sogenannten „Generación del 98", zu deren geistigem Kern- und Stoßtrupp ich die Romanciers Valle-Inclán (1869), Pío Baroja (1872), José Martínez


Digitized by Google

Ruiz („Azorín"; 1873), den Lyriker Antonio Machado (1875) und den Dramatiker Jacinto Benavente (1866) rechne, verhallte Ganivets Mahnung ziemlich ungehört. Die liberal-europäische Welle, die besonders seit dem Import des „krausismo" (Philosophie des deutschen Philosophen K. Chr. Fr. Krause [1781—1832] in spanischer Fassung) durch Julián Sanz del Río (1814—1869) um die Mitte des Jahrhunderts im Anwachsen war und, indirekt durch Opposition, direkt durch Francisco Giner de los Ríos (1839—1915) auf viele Einrichtungen des öffentlichen Lebens, besonders die Erziehung, Einfluß gewonnen hatte, schien in Politik und Geistesleben durch Costa und Unamuno, nahe Mitarbeiter Giners, und Rubén Darío zunächst alles zu überfluten. Zwar hatten auf literarischem Gebiet Benavente und Valle-Inclán schon vor 1898 Werke veröffentlicht, die von französischen Autoren angeregt waren: Valle-Inclán den Band „Féminas" (1864) nach dem Vorbild der „Diaboliques" von Barbey d'Aurévilly, Benavente „Versos", „Cartas de mujeres", „Teatro fantástico", sämtlich 1893 erschienen, sowie die Stücke „El nido ajeno" (1894) und „Gente conocida" (1896), wofür er sich bei Musset, Prévost und den Dramatikern Dumas, Augier, Lavedan u. a. inspiriert hatte. Doch ging dieser französische Einfluß über das in Spanien übliche normale Maß nicht hinaus. Andererseits zeigen aber diese Werke schon die Ansätze zu einer neuen Entwicklung, die nunmehr durch die im Gefolge der politischen Ereignisse von 1898 auftretende geistige Bewegung und durch die letzten Endes auch zufällig dadurch bedingte Ankunft Daríos in Spanien (Januar 1899) mächtig beschleunigt wurde. Alle die Einflüsse, die in Amerika den „modernismo" gezeitigt hatten, wurden durch Rubén Darío auch in Spanien wirksam, insbesondere Verlaine und die französischen Symbolisten, vor allem aber Darío selbst, der ja, von „Azul" ganz abgesehen, 1896 bereits die „Prosas profanas" in Buenos Aires veröffentlicht hatte. Wie die Nummern der von Benavente herausgegebenen Zeitschrift „Madrid Cómico", später „Vida literaria", und anderer, meist allerdings nur kurzlebiger Zeitschriften, wie „Revista Nueva" und „Vida Nueva", aus dem Jahre 1899 und den darauf folgenden Jahren zeigen, war die Wirkung Daríos unmittelbar. Schlagartig gewann seine Dichtung die Herzen der jungen Schriftsteller und Poeten. Entsprach ja doch auch der durch Darío vermittelte seelische Gehalt des französischen Symbolismus so ganz der eigenen müden und verzweifelten Seelenstimmung und wurde ihnen dazu noch, sprachlich bereits assimiliert, in der neuartig wirkenden, erlesenen und musikalisch einschmeichelnden Form der Verse Daríos dargeboten!

Erst kürzlich hat man nun den 98ern vorgeworfen, sie seien alt geboren worden, Pessimisten ohne Schwung und Begeisterung gewesen. Dieser Vorwurf trifft sie meiner Ansicht nach nicht und schmälert ihre große Bedeutung für die geistige Entwicklung des modernen Spanien in keiner Weise; denn gerade in dem ehrlichen Durchleben und heroischen Ertragen dieser Depressionsperiode nach 1898, ihrer ersten Schaffensperiode, in der sie schonungslos und radikal sich und die Werte der spanischen Tradition mit kritischer Sonde durchanalysierten und umwerteten, besteht ja die große moralische und geistige Leistung dieser Generation, die das moderne spanische Geistesleben dadurch erst auf eine gesicherte Grundlage gestellt hat. Daß ferner Darío, der als Fertiger, als Meister nach Spanien kam, nicht selbst als 98er gelten kann, wohl aber, wie auch Costa und Unamuno, als einer der Führer der jungen Generation angesehen werden muß, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

In der zweiten Schaffensperiode der 98er, für deren Beginn ich das Jahr 1905 ansetzen möchte, setzt sich auch äußerlich die trotz der Aufgeschlossenheit für europäische Anregungen zutiefst nationale Grundhaltung dieser Schriftstellergruppe durch, die das politische Erlebnis von 1898 entscheidend geformt hatte. Daher tritt jetzt in ihren Werken Spanien, die spanische


Digitized by Google

Landschaft, Geschichte, Kultur und Literatur der Vergangenheit, immer stärker in den Vordergrund, gewissermaßen neu entdeckt, umgewertet, mit europäischen Augen gesehen. Kulturpolitisch glich die Generation von 1898 damit nach innen den geistigen Gegensatz zwischen Liberalismus und Traditionalismus aus, der im 19. Jahrhundert unter den Devisen Fortschritt und Tradition, „europeización" und „casticismo", zu heftigen politischen und geistigen Auseinandersetzungen geführt hatte, nach außen hin überwand sie die Spannung Spanien-Europa und gliederte das spanische Geistesleben, das seit drei Jahrhunderten unter einer Art Rückständigkeitsgefühl gegenüber den übrigen Völkern Europas gelitten hatte, dem europäischen wieder ein.

In Lyrik und Gesellschaftskritik, in exotistische Weltflucht und politischen Aktivismus, hat sich der Geist, den das aufwühlende Erlebnis der Ereignisse von 1898 auslöste, literarisch umgesetzt, ein Dualismus der Haltung, der die spanische Literatur von 1898—1918 von dem amerikanischen Modernismus unterscheidet.

Die Hochflut der Lyrik, die um und nach 1900 einsetzte, brachte außer vielen beachtlichen Talenten, von denen ich hier Francisco Villaespesa (1877), Gregorio Martínez Sierra (1881), Eduardo Marquina (1879) und Enrique Díez-Canedo (1873) wenigstens erwähnen möchte, drei bedeutende Lyriker in Spanien hervor: die Brüder Antonio und Manuel Machado (geb. 1875 und 1874) und Juan Ramón Jiménez (geb. 1881).

Die stärkste Persönlichkeit und der eigenwilligste unter diesen Dichtern ist Antonio Machado. Ein einziger starker Band „Poesías completas" (1928), der die vier Sammlungen „Soledades" (1903), „Soledades, Galerías y otros poemas" (1907), „Campos de Castilla" (1912) und „Nuevas Canciones" (1924) enthält, umfaßt sein gesamtes aus innerster Notwendigkeit geborenes dichterisches Werk.

Die Dichtung Machados ist düster und gedankenschwer. Der Dichter nennt sich selbst einen „dunklen Winkel, der denkt und die Fäden der Langeweile und der Traurigkeit spinnt" (un obscuro rincón que piensa / devanando los hilos del hastío y la tristeza). Das Leben bedeutet für ihn Schmerz und Ungewißheit, der Tod die einzige feste Wahrheit. Vergangenheit und Traum sind die idealen Bereiche, in denen Machado Zuflucht und Vergessen sucht:

Y quiero, sobre todo, emborracharme,	Und ich will vor allem mich berauschen,
Ya lo sabéis . . . ¡Grotesco!	Ihr wißt es ja . . . Grotesk!
Pura fe en el morir, pobre alegría	Purer Glauben an den Tod, armselige Freude
Y macabro danzar antes de tiempo.	Und vorzeitiger Totentanz.

Trotzdem wühlt den Dichter immer von neuem die Frage auf:

¡Y ha de morir contigo el mundo tuyo	Muß mit dir deine Welt zugrunde gehen,
La vieja vida en orden tuyo y nuevo?	Die alte Welt in der von dir geschaffenen neuen Ordnung?

Ist das innere Streben umsonst? So fragend irrt Machado durch den Nebel seiner Zweifel „auf der Suche nach Gott" (buscando a Dios entre la niebla). Das ist etwa der Inhalt und der seelische Gehalt der beiden ersten Sammlungen Machados, die eine innere Einheit bilden. Dem Ernst und der Tiefe der darin zum Ausdruck gebrachten Empfindungen und Gedanken entsprechen in der dichterischen Form eine schlichte, aber gewichtige Sprache und einfache Verse, die meist nur durch leichte Assonanz gebunden oder rhythmisch frei gestaltet sind.

In den „Campos de Castilla" (1912) wird die kastilische Landschaft dem Dichter zum Symbol seiner durch den Verlust der geliebten Gattin verödeten Seele. Das aus Schmerz und Schicksalssympathie erwachsene Erlebnis Kastiliens objektiviert sich in Machado in solchem Maße, daß er schließlich in einem Gedichte an die Felder Sorias die Frage richtet:

¿Me habéis llegado al alma,	Seid ihr mir bis in der Seele Grund gedrungen,
O acaso estábais en el fondo de ella?	Oder lagt ihr etwa schon auf ihrem Grunde?

Die 1924 erschienenen „Nuevas Canciones" bringen eine lyrische Nachlese aus früheren Jahren, interessante Porträts in Sonettform an seine Generationsgenossen Baroja, Azorín, Valle-Inclán sowie an Ramón Pérez de Ayala und an Neuem unter den Sammeltiteln „Canciones de varias tierras" und „Proverbios


Digitized by Google

y cantares" eine Reihe auf algebraische Form gebrachte Stimmungsbilder und Aphorismen über Leben und Kunst. Dazu je ein Beispiel:

Junto al agua negra.
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

Am Rande des dunklen Wassers.
Geruch nach Meer und Jasmin.
Nacht in Malaga.

Tras el vivir y el soñar
Está lo que más importa:
Despertar.

Hinter Leben und Traum
Liegt das, worauf es wirklich ankommt:
Das Erwachen.

Der nachstehende Dreizeiler schließlich, der nicht ohne Ironie und Bitterkeit ist, geht an die Adresse der lyrischen Neutöner, der Ultraisten usw., die in der Entstehungszeit der meisten Stücke der „Nuevas Canciones" aufgestanden waren:

Despertad, cantores:
Acaben los ecos,
Empiecen las voces.

Wacht auf, ihr Sänger:
Schluß mit den Echos,
Fangt endlich selbst an zu singen!

Machado ist ein in bester spanischer Tradition verwurzelter, eigenständiger und national empfindender Dichter, der die sprachlichen Klang- und Farbenspiele Daríos trotz der großen Bewunderung, die er für den „Meister" hegte, bewußt ablehnte. Darío hat Machado zweifellos stark angeregt, ihn im Grunde aber doch nur zu sich selbst geführt:



51. Antonio Machedo.

Las maravillas de la vida
Y del amor y del placer
Cantaba en versos profundos
Cuyo secreto era de él.

Die Wunder des Lebens,
Liebe und Lust,
Besang er in tiefen Versen,
Deren Geheimnis er allein kannte.

Mit diesen Versen hat Darío seinerseits in einem Gedicht, das Machado an die Spitze seiner „Poesías completas" gestellt hat, die Originalität Machados unterstrichen.

„Als halben Zigeuner und halben Pariser" (medio gitano y medio parisién) hat Manuel Machado, der Bruder Antonios, sich einmal selbst charakterisiert. In der Tat vereint sich in seiner Dichtung andalusische Grazie mit französischer Eleganz. Kavaliere und Damen des 18. Jahrhunderts, Pierrot und Colombine bewegen sich in seinen leichtfüßigen Versen mit derselben Freiheit und Selbstverständlichkeit wie die der Romantik so teuren Kurtisanen und südländischen Tänzerinnen:

Lo que vendemos ambos no tiene precio . . .
Hetairas y poetas somos hermanos.

Was wir verkaufen, wird schlecht bezahlt.
Die Hetären und wir Dichter sind Schicksalsgenossen.

Mit diesen Worten proklamiert sich Machado als antibürgerlicher, romantischer „poète maudit". Daneben erklingt allerdings auch schon in seiner ersten Gedichtsammlung, „Alma" (1900), die nationale Note in dem Gedicht „Castilla". In „Caprichos" (1905) und „El mal poema" (1909) werden wieder die erwähnten und andere typische Themen der Dekadenz mit der Machado eigenen Leichtigkeit und einer bereits ans Virtuose grenzenden Versbeherrschung behandelt.

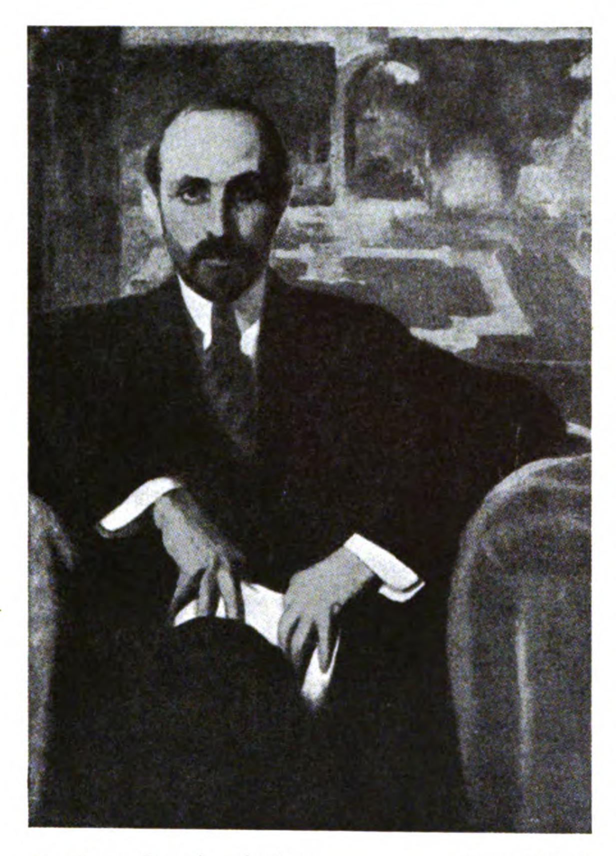
„Cante hondo" von 1912 bezeichnet wie Antonio Machados „Campos de Castilla" vom gleichen Jahre die entschiedene Hinwendung zu nationalspanischen Themen, wie das ja für die zweite Schaffensperiode der 98er allgemein charakteristisch ist. Aus der reichen Liedtradition seiner andalusischen Heimat schöpfend, schreibt „Manolo", wie ihn seine Freunde nennen, einen ganzen Band Lieder im Volkston. Des Dichters letztes lyrisches Werk ist die 1921 erschienene „Ars moriendi", die durch den melancholischen Gehalt und die intim verhaltene und gemessene Sprache an die schwermütig ernste Dichtung seines Bruders Antonio erinnert:

Sé que voy a morir porque no amo
Ya nada.

Ich weiß, daß ich bald sterben werde, denn ich liebe
Nichts mehr.

Seitdem hat Manuel Machado, dessen Dichtung sich bis zum „Mal poema" (1909) an Verlaine, Banville und Darío orientierte, keine Gedichte mehr veröffentlicht, sondern in Zusammenarbeit mit seinem Bruder nur noch eine ganze Anzahl Theaterstücke in Versen geschrieben, die in Madrid auch aufgeführt wurden.


Digitized by Google



52. Juan Ramón Jiménez. (Nach Cejador.)

Während also die Brüder Machado ihr lyrisches Werk als abgeschlossen betrachten, hat der nur sechs Jahre jüngere Juan Ramón Jiménez (geb. 1881), 42jährig, im Jahre 1924 erklärt, er beginne jetzt erst sein „Werk", das allerdings in ungestalteter Form — de modo informe — als Material bereits vorliege. Tatsächlich aber war die lebendige innere Entwicklung des Dichters damals ebenso abgeschlossen wie die der beiden Machados, und das dichterische Lebenswerk von Juan Ramón Jiménez, der poetische Rohstoff, nach seiner eigenen Ansicht lag in der von ihm selbst zusammengestellten „Segunda antología poética" (1898—1918) fertig vor. Dem inneren Trieb nach künstlerischer Vollendung folgend, zweifellos aber auch von dem Ehrgeiz angespornt, sich von den jüngeren Dichtern als ebenbürtigen Mitkämpfer um neue poetische Ausdrucksformen anerkannt zu sehen, wurde Juan Ramón Jiménez sein eigener Mallarmé, d. h. er begann, ebenso wie dieser die Themen von Baudelaires Dichtung, seine eigene organisch gewachsene Dichtung nach ästhetischen Gesichtspunkten als „poète pur" zu überarbeiten und zu kondensieren. Der Aphorismus: „Poesía... y arte y virtud y ciencia poéticas" (Poesie... und Kunst, poetische Kraft und poetisches Wissen) aus „Estética y ética estética" („Cuadernos literarios-Unidad", 1925) kontrastiert die beiden Epochen der Lyrik von Jiménez, seine emotionale und seine intellektualistische Dichtung. Das künstlerische Ziel, das sich der Dichter für seine zweite Schaffensperiode gesteckt hat, ist die Umwandlung und Verewigung seines Innenlebens in ästhetischer, unvergänglicher Form: „Mi vida interior, la belleza eterna, mi Obra" (Mein Innenleben, die ewige Schönheit, mein Werk).

Die erste bedeutende Gedichtsammlung von Jiménez, „Arias tristes", erschien 1903. Der Dichter ist darin der Sänger des Herbstes, seine Seele die „Schwester des grauen Himmels und der welken Blätter" (Mi alma es hermana del cielo / gris y de las hojas secas). Seine Dichtung aus dieser Zeit ist rein modernistischer Narzissismus. Es ist, als sei kein Laut aus der äußeren bewegten Wirklichkeit von 1898 in das Sanatorium gedrungen, in dem der Dichter lange Zeit lebte. In Naturbildern, besonders Herbststimmungen und Nocturnos, die mit subtiler Sensibilität abgetönt sind und eine feine Sinnlichkeit verraten, gestaltet Jiménez sein Innenleben, und bald führt auch ihn ebenso wie Nervo und andere Modernisten der vertraute Umgang mit der erlebten und beseelten Natur und Umwelt zu einer Art franziskanischer Mystik:

¡Cosas — amigas, hermanas;	Dinge — Freundinnen, Schwestern;
Mujeres —, verdad contenta	Frauen, in euch selbst ruhende Wahrheit,
Que nos devolvéis, celosas,	Die ihr uns, eifersüchtig aufbewahrt,
Las más fugaces estrellas!	Die flüchtigsten Sterne zurückschenkt!

Aus „Olvidanzas" (1906/07).

Auf der damit beschrittenen Entwicklungsbahn weitergehend, gelangt der Dichter schließlich zu einem ästhetisch-poetischen Pantheismus, einem gestaltenden Durchdringen des All durch das Ich und einem genießenden Aufgehen des Ich im All, man möchte es fast „kosmische Erotik" nennen:

¡Qué inmensa desgarradura	Welch unendliches Zerrissensein,
La de mi vida en el todo	Die Aufspaltung meines Lebens im All,
Para estar, con todo yo,	Um mit meinem ganzen Ich
En cada cosa;	In jedem Ding zu sein;
Para no dejar de estar,	Um nicht aufzuhören, mit meinem ganzen Ich
Con todo yo, en cada cosa!	In jedem Ding zu sein!


Digitized by Google

¡Hojita verde con sol
Tu sintetizas mi afán;
Afán de gozarlo todo,
De hacerme en todo inmortal!

Du grünes Blättchen in der Sonne
Bist die Synthese meiner Sehnsucht;
Sehnsucht, alles zu genießen,
Mich in allem unsterblich zu machen!

Beide Gedichte aus „Piedra y cielo" (1917/18).



53. Titelblatt der „Sonata de otoño" von Valle-Inclán.

Vom menschlichen Bekenntnis und dichterischen Gehalt abgesehen, hat sich Juan Ramón Jiménez schon in dieser, seiner ersten Schaffensperiode das große künstlerische Verdienst erworben, in der modernen spanischen Poesie das dichterische Bild, die Metapher, ebenso wie den Rhythmus mit besonderer und nie ermüdender Sorgfalt gepflegt zu haben. In den Vers- und Prosagedichten nach 1918 verlagert sich das Schwergewicht seines dichterischen Schaffens ganz nach der Seite der formal-artistischen Stilisierung, wohin Narzissismus und L'art pour l'art-Kult in konsequentem Entwicklungsgang bis zur völligen Emanzipation der künstlerischen Mittel ja führen müssen und, wie wir später sehen werden, in der Lyrik nach 1918 auch allgemein geführt haben. Da die Würdigung dieser Gedichte von Jiménez große Ausführlichkeit und Detailbetrachtung verlangt, kann ich hier nicht darauf eingehen. Andrerseits muß ich, die Betrachtung von Jiménez abschließend, wenigstens noch seiner liebenswürdigen Dichtung in Prosa „Platero y yo" (1907) gedenken, in dem er uns die Geschichte des Eselchens Platero erzählt, das ihn auf seinem inneren und äußeren Lebensweg eine kurze Strecke als kleiner verstehender und verstandener Gefährte begleitet hat, dann schmerzlich betrauert starb und in den Himmel von Moguer (des Heimatdorfes von Jiménez) aufgefahren ist.


54. Valle-Inclán.
(Nach einem Gemälde von Juan Echevarría.)

Lyrische Dichtung in Prosa sind auch die meisten Romane von Ramón María del Valle-Inclán (1869—1936), wie ja überhaupt für die Werke der Romanciers dieser Epoche ein starker lyrisch-subjektiver Einschlag charakteristisch ist.

Valle-Inclán ist der Darío der spanischen Prosa; in „La Lámpara maravillosa" (1916), dem Kompendium seiner Ästhetik, ist er der theoretische Verfechter des Modernismus, als Autor von „Adega" (1899) und der vier „Sonatas" (1902 bis 1905) der gefeierte und viel nachgeahmte Meister der künstlerischen Prosa. Typisch für den preziös-dekadenten, Charakter seiner Romane ist die Hauptfigur der „Sonatas" der Marqués de Bradomín, nach des Autors Charakteristik „feo, católico y sentimental" (häßlich, katholisch und sentimental), ein moderner Don Juan-Typ, amoralisch, pervers, satanistisch; außerdem die zahlreichen Landschafts- und Stimmungsbilder, die romantische Kulisse alter Schlösser und Herrensitze unter den hochragenden Bäumen aristokratischer Parks, das dekadente Beiwerk grausig-nächtlicher Visionen und ein Reigen schöner, bleicher, devot-lüsterner Frauen. Eine in Wortschatz, Klang und Rhythmus erlesene, mit

Digitized by Google



55. Azorín (José Martínez Ruiz) und Pío Baroja.
(Nach „Azorín" von Gómez de la Serna.)

Archaismen und Latinismen durchsetzte und doch lebendig und modern wirkende Prosa sowie eine in Einband und Typographie künstlerische Buchaustattung vervollständigen auch äußerlich Eindruck und Bild eines Schriftstellers, der mehr als Dichter und Künstler ein Priester der Schönheit ist und sein will.

Das repräsentative Werk der zweiten, spanisch orientierten Schaffensperiode von Valle-Inclán ist die Trilogie „La guerra Carlista" („Los cruzados de la causa", „El resplandor de la hoguera" und „Gerifaltes de antaño", 1908/09), die einen Ausschnitt aus der spanischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, den Karlistenkrieg in Galicien, behandelt und dem Autor gleich dem Zyklus der „Sonatas" Gelegenheit gibt, seinen aristokratisch-reaktionären Neigungen, diesmal unter der kriegerischen Maske seines Juan de Montenegro, nachzugehen und, mit das Beste in diesen Romanen, die galicische Landschaft in feinen Stimmungsbildern mit gleicher dichterischer und sprachlicher Meisterschaft zu schildern.

Valle-Incláns Werke umfassen etwa 30 Bände. Außer Romanen hat der Dichter auch Verse und Theaterstücke geschrieben und ebenfalls seine geistige Beweglichkeit in Spätwerken wie „La pipa de kif" (1919) und „Luces de Bohemia" (1924) unter Beweis gestellt, jedoch den durch seine beiden erwähnten Romanzyklen wohlerworbenen Ruhm als exquisiter Stilist dadurch nicht vergrößert.

Ebenso wie bei Valle-Inclán muß ich mich angesichts des noch umfangreicheren Lebenswerkes von Pío Baroja (1872) und Azorín (1873) damit begnügen, in wenigen Linien ein Bild ihres Schaffens zu skizzieren. Beide Schriftsteller unterliegen als typische 98er der schon bei den Machados und bei Valle-Inclán beobachteten Periodisierung ihres Werks in eine egozentrische und nach Europa orientierte und eine zweite, sachliche und nach Spanien ausgerichtete Epoche, die etwa bis zum Ende des Weltkrieges reicht. Daran schließt sich dann wie bei den bereits behandelten Schriftstellern eine Spätperiode an, die durch Wiederholungen oder Überarbeitungen des vorliegenden Werkes, durch Reflexionen und Bekenntnisse über sich und die zeitgenössische Welt und schließlich noch durch den Versuch charakterisiert wird, den Produktionswillen auf einem anderen als dem bisher gepflegten Gebiet zu betätigen, in dem richtigen Gefühl, daß die aus organischem, künstlerischem Schaffensdrang und innerer Notwendigkeit quellende Produktionskraft erschöpft ist.

Baroja hat bis 1934 68 Bände, Azorín ca. 35 Bände veröffentlicht, Baroja 50 Romane und 18 Bände Selbst- und Zeitbetrachtungen und Varia, Azorín 6 Romane und ca. 25 Bände literarische und politische Essays und lyrische Stimmungsbilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Außerdem hat er sich in seiner Spätperiode mit einigen Stücken auf dem Theater versucht.

Die besten Romane aus der ersten Schaffensperiode des Romanciers Baroja: „Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox" (1901), „Camino de perfección" (1906) und „Paradox, Rey" (1906) und die Romane des Essayisten Azorín: „La voluntad" (1902), „Antonio Azorín" (1903) und „Las confesiones de un pequeño filósofo" (1904) haben trotz der Verschiedenheit des künstlerischen und menschlichen Temperaments der beiden Autoren, das sich deutlich darin ausprägt, eine große Familienähnlichkeit. Es sind psychologische Romane, autobiographische Selbstanalysen. Die Romanhelden Paradox, Fernando Osorio und Azorín sind, wie ihre Schöpfer, Skeptiker, Pessimisten und Abuliker, die in Selbstbetrachtungen ihren Lebenswillen verzehren — daher die zahlreichen lyrisch narzissisistischen Landschaftsbilder in diesen Romanen — und ihre reale und geistige Umwelt: Spanien und viele der ihre Zeit beherrschenden Ideen, z. B. Sozialismus, Demokratie, Parlamentarismus, radikal kritisieren — daher die vielen soziologischen, philosophischen und literarischen Diskussionen, die ebenso wie die lyrisch-impressionistischen und symbolistischen Landschaftsbilder und Milieuschilderungen die Romanhandlung oft, bei Azorín zu oft, unterbrechen.

Digitized by Google

Lyrik und Kritik, Weltflucht und Aktivismus, die beiden charakteristischen Äußerungsformen des Geistes von 1898, sind auch die entscheidenden Kennmarken für die übrigen Werke von Baroja und Azorín. Es ist eine auffallende und viel bemerkte Tatsache, daß man die Personen der Romane Barojas meist rasch vergißt, während die Landschafts- und Milieuschilderungen sowie die über seine Romane verstreuten Ideen im Gedächtnis haften. Das erklärt sich daraus, daß die ungenannte Hauptperson all seiner Romane Baroja selbst ist. Er beschreibt, was er gesehen und empfunden, und kritisiert, was ihm mißfallen hat. Die Ausnahme der Romane um Paradox, der ,,Camino de perfección" und der Roman ,,El árbol de la ciencia" (1911), Barojas Lieblingsroman, in dem er das in ,,Camino de perfección" zugrunde liegende Problem von Leben und Erkennen, der ,,vida activa" und ,,contemplativa", noch einmal philosophisch behandelt hat, bestätigen nur obige Behauptung, da Paradox, Osorio, Andrés Hurtado und Baroja ein und dieselbe Person sind.

Um die nationale Ausrichtung Barojas in seiner zweiten Schaffensperiode aufzuzeigen, weise ich auf die Titel der beiden seit 1905 erschienenen Romantrilogien: ,,El Pasado" (1905ff.), ,,La Raza" (1908ff.) und auf die seit 1913 veröffentlichten ca. 20 Bände der ,,Memorias de un hombre de acción" hin, in denen Baroja, ähnlich wie Galdós in seinen ,,Episodios Nacionales", jedoch mehr im wirklich Episodischen untertauchend, Ereignisse aus der Geschichte Spaniens im 19. Jahrhundert um die Gestalt eines Abenteurers, Eugenio de Aviraneta, gruppiert.

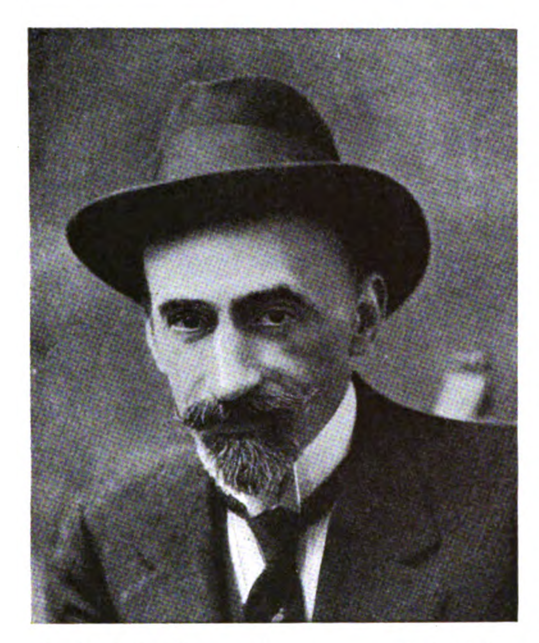
In den Betrachtungen, die z. B. die Bände ,,Juventud, Egolatría" (1917) und ,,Divagaciones apasionadas" (1925 ?) enthalten, und andrerseits in den zwischen 2 und 10 Seiten Länge schwankenden historischen Skizzen seiner jüngsten Veröffentlichungen ,,Silhuetas románticas" (1934) und ,,Vitrina pintoresca" (1935) manifestiert sich noch einmal in nuce, d. h. ohne romanhafte Verkleidung, der Baroja von vor und nach 1905. Mit der Trilogie ,,Juventud perdida" (Verlorene Jugend), deren erster Band, ,,Las noches del Buen Retiro", 1934 erschienen ist, scheint dieser fruchtbarste und bedeutendste Romancier der modernen spanischen Literatur zu den Romanen seiner Frühzeit zurückkehren und so den Kreis seines Schaffens schließen zu wollen.

Für die zweite Schaffensperiode von Azorín sind die Werke ,,Los Pueblos" (1905), ,,España" (Hombres y paisajes, 1909), ,,Castilla" (1912) und die Bände ,,Lecturas españolas" (1912), ,,Los valores literarios" und ,,Clásicos y Modernos" (beide 1913 erschienen) charakteristisch. In der ersten Reihe dieser Schriften ist Azorín der liebevolle Schilderer aller Erscheinungen spanischen Lebens und der feine impressionistische Stimmungskünstler, der seine Seele in die spanische Landschaft versenkt und sich in ihr wiederfindet und spiegelt, in der zweiten der Umwerter der literarischen Werte der Vergangenheit vom künstlerischen Standpunkt der modernen Sensibilität aus. Wie die übrigen 98er und wie Darío schätzt Azorín den ,,primitiven" Berceo, den sinnlichen und vitalen Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, und den ,,dunklen" Góngora, dazu persönlich noch besonders Larra, Galdós, Cervantes und Gracián, um nur seine erklärten Lieblinge zu nennen. Die Bände ,,El Político" (1908), ,,Un discurso de la Cierva" (1914), ,,Parlamentarismo español" (1916) und ,,Devaneos y fantasías" (1920) geben Azoríns politische Anschauungen wieder: seine Kritik am herkömmlichen Typ des spanischen Politikers und am spanischen Parlamentarismus, sein Eintreten für das politische Aktionsprogramm Costas, dessen Hauptforderungen die Schlagwörter ,,Escuela y despensa" (Schule und Speisekammer) und ,,Revolución desde el poder" (Diktatur) resümieren, und schließlich sein Bekenntnis zum Konservativismus, er, der seine literarische Laufbahn mit anarchistischen Pamphleten begonnen hatte.

Über Azoríns dramatische Versuche zu sprechen scheint mir überflüssig, da sie gegenüber seinen neueren Prosawerken ,,Don Juan" (1922), ,,Doña Inés" (Historia de amor, 1925), ,,Félix Vargas" (Etopeya, 1929) und ,,Blanco y Azul" (Cuentos, 1929) abfallen. In den Romanen, besonders in ,,Doña Inés" und ,,Félix Vargas", erscheinen au fond Justina und Azorín aus ,,La Voluntad" wieder, jedoch in reifer dichterischer Gestaltung, im übrigen gibt es darin weniger zahlreiche und störende Diskussionen, jedoch geringe Handlung wie dort, vor allem aber ebenso wie in seinem letzten Werk, ,,Blanco y Azul", das im Widerspruch zum Untertitel keine Erzählungen, sondern vorwiegend impressionistische Naturschilderungen enthält, Stimmungsbilder und Seelenlandschaften von mystischer Intensität, die mit ungewöhnlicher sprachlicher Sensibilität und Bildkraft festgehalten sind.

In dem bewußten unablässigen Ringen um den adäquaten sprachlichen Ausdruck und Rhythmus für alle Nuancen modernen Denkens und Empfindens steht in Spanien Azorín mit Valle-Inclán und Juan Ramón Jiménez, den beiden andern großen Stilisten dieser Epoche, in erster Reihe, während Barojas Sprache aus der Fülle seines Temperaments quillt, bald ungebärdig ist, bald ruhiger, etwas grau, dahinfließt, unfeierlich


Digitized by Google



56. Jacinto Benavente. (Nach Cejador.)

und oft fast nachlässig wirkt, tatsächlich aber ebenso exakt, wenn auch nicht immer elegant und wohllautend, differenzierteste Gedanken und Seelenregungen wiedergibt.

In einem größeren Rahmen müßte an dieser Stelle von Gabriel Miró (1879), einem Azorín geistesverwandten Stimmungskünstler und Romancier, und von dem erfolgreichen Lyriker und nachdenklichen Romanschriftsteller Ramón Pérez de Ayala (1880) gehandelt werden, die beide wie Juan Ramón Jiménez und der bekannte Essayist und Philosoph des Perspektivismus José Ortega y Gasset (1883) zu der Generation gehören, die von dem Erlebnis der nationalen Katastrophe von 1898 nicht mehr unmittelbar erfaßt wurde. Auch Felipe Trigo (1865) und Vicente Blasco Ibañez (1867), deren Werke in dieser Epoche erschienen, ohne zeitgemäß zu sein, könnten dann ausführlicher behandelt werden. Hier kann ich nur auf die besten Romane von Blasco Ibañez, ,,La barraca" (1898) und ,,Cañas y barro" (1902), typische ,,novelas regionales", hinweisen, die an Fresken erinnernde, farbenprächtige Schilderungen von Natur und Menschen seiner valencianischen Heimat enthalten, und wenigstens die Titel der Hauptwerke von Trigo, ,,Las ingenuas" (1901) und ,,La altísima" (1906/07), erwähnen, in denen sich nach Petriconi Trigo im Vergleich mit Blasco Ibañez als der echte spanische Zola erweist.

Das Theater der Zeit beherrscht Jacinto Benavente (geb. 1866), in mehrfacher Hinsicht ein typischer 98er. Wie Baroja ist Benavente Idealist und passionierter kritischer Beobachter der Wirklichkeit. Physisch und psychisch lebt in seinen Dramen die ganze zeitgenössische spanische Wirklichkeit und die komplexe und aus heterogensten Elementen bestehende Ideenwelt der Zeit von der Jahrhundertwende bis auf unsere Tage. Wie Baroja der Roman gibt Benavente das Drama die Möglichkeit, seine Wirklichkeitsschau künstlerisch zu gestalten und vor allem seine Ideen von der Bühne herab zu verkünden. Die Stücke Benaventes bekommen daher ihr dramatisches Leben weniger durch den Zusammenprall von Charakteren, sondern durch das Aufeinanderstoßen von Repräsentanten verschiedener Ideen und Schichten, die in seinen Dramen miteinander diskutieren. Das Theater Benaventes ist vorwiegend ein Ideentheater und als kritischer Zeitspiegel außerordentlich vielgestaltig.

Gesellschaftskritik wie die übrigen 98er treibt Benavente z. B. in seinen Stücken ,,La comida de las fieras" (1898) und ,,Lo cursi" (1901), lyrisch-phantastischen Charakter tragen ,,La noche del sábado" (1903) und ,,La princessa Bébé" (1904), in denen sich des Autors skeptisch-pessimistische, jedoch humane Lebensauffassung offenbart, deren höchste Werte Opfersinn und menschliche Güte darstellen (,,Alma triunfante", 1902; ,,Rosas de otoño", 1905).

Außer diesen für Benaventes geistige Haltung typischen Stücken, die ihn auf der Suche nach der Wahrheit und zugleich auch auf der Flucht vor der Wirklichkeit zeigen, ragen aus seiner umfangreichen dramatischen Produktion — die Zahl seiner Stücke dürfte heute 100 erreicht, wahrscheinlich sogar überschritten haben — die beiden Polichinellkömödien ,,Los intereses creados" (1907) und ,,La ciudad alegre y confiada" (1916) hervor. Unter Benutzung der abstrakten Typen der italienischen Commedia dell'Arte hat Benavente in den ,,Intereses creados" in umfassender Weise seine skeptisch-pessimistische Weltanschauung dichterisch gestaltet und im zweiten Stück, das die Stellung Spaniens im Weltkriege und die Frage seiner Teilnahme daran diskutiert, seine Auffassung über Wesen und Natur des Krieges niedergelegt.

Eine der letzten dramatischen Schöpfungen Benaventes, das Cinedrama ,,Vidas cruzadas" (1929), zeigt noch einmal alle Facetten seines Geistes: den Gesellschaftskritiker in der Kennzeichnung und Kontrastierung von Blut- und Geldaristokratie, den symbolistischen Lyriker in dem Prosagedicht ,,El ladrón de sueños" (der Traumdieb), das eine ganze Szene füllt, und den Idealisten und fanatischen Vorkämpfer der Wahrheit und inneren Wahrhaftigkeit, selbst um den Preis schwerster Opfer, in dem Satz, der den geistigen Kern- und Angelpunkt dieses Stückes ausmacht: ,,Die Wahrheit kennt nur einen Weg: das Opfer, die Wahrheit, die Gott uns am Kreuze zeigte" (La verdad sólo tiene un camino: el sacrificio, la verdad que nos mostró Dios en la cruz).

Digitized by Google

Benavente (übrigens Nobelpreisträger) ist der repräsentative Dramatiker dieser Epoche in Spanien. Nur der Vollständigkeit halber erwähne ich daher neben ihm an sonstigen erfolgreichen Bühnenschriftstellern mit literarischen Qualitäten die Brüder Serafín und Joaquín Alvarez Quintero (geb. 1871 und 1873), die ihrer unnachahmlichen andalusischen Grazie den Erfolg ihrer zahlreichen Stücke verdanken, dem Charakter ihres Schaffens nach jedoch in den Realismus gehören, und von den aus der modernistischen Schule hervorgegangenen mehr oder weniger lyrischen Dramatikern: Francisco Villaespesa (1877), Eduardo Marquina (1879), Gregorio Martínez Sierra (1881) und Ramón Goy de Silva (1881). Trotz Benavente und unbeschadet der reichlichen sonstigen dramatischen Produktion muß man rückblickend eigentlich doch feststellen, daß die neuromantische, modernistische Periode ebensowenig wie die Romantik und der Realismus eine große dramatische Kunst, echte Dramen, hervorgebracht hat. Was Larra schon am Beginn des Jahrhunderts prophezeite, ist eingetroffen. Das Theater als selbständige literarische Gattung ist tot.



57. Joan Maragall. (Nach Chabás.)

Die katalanische Literatur, von der ich nunmehr eine kurze Gesamtübersicht geben will, ist ein Kind der Romantik. Der bedeutendste Vorkämpfer der katalanischen Sprache in ihren romantischen Anfängen ist der bereits erwähnte Historiker J. Rubió i Ors (1818—1889). Er hat auch die ersten größeren Dichtungen in Katalanisch geschrieben und veröffentlicht: „Lo Gayter del Llobregat" (1841), eine Sammlung von romantischen Legenden, und „Roudor del Llobregat" (1842), ein Epos, in dem die Großtaten der Katalanen im Orient besungen werden.

Aber der erste große Dichter aus innerem Drang und nicht aus historizistisch-politischem Antrieb manifestierte sich in der jungen Literatur erst drei Jahrzehnte später in Jacint Verdaguer (1845—1902), dessen Epos „La Atlàntida" 1877 auf den von Rubió, Milà de Fontanals, Balaguer u. a. im Jahre 1859 wiederbegründeten Blumenspielen in Barcelona preisgekrönt wurde. Es ist ein großes, fast kosmisches Epos, in dem im Feuerschein brennender Wälder die titanischen Formen der Pyrenäen sich erheben, die weiten Flächen des Mittelmeers aufglänzen und der Dichter visionär das spanische Weltreich erschaut. Mehr als diese imposant-grandiose Dichtung à la Hugo schätzen wir heute die Gedichte der „Idillis i cants místichs" (1879), die „Cansons de Montserrat" (1880), „Lo somni de Sant Joan" (1887) und „Patria" (1888), in denen die Naturverbundenheit und Heimatliebe des Dichters schlichtere Formen gefunden hat.

Die moderne katalanische Literatur wird von zwei Strömungen beherrscht, die polar durch die Werke von Joan Maragall (1860—1911) und von Miquel Costa i Llovera (1854—1922), dem Haupt der Mallorkiner Schule, und synthetisch, mit Schwerpunktsverlagerung nach der Seite des Formkults der Mallorkiner bzw. des Maragallschen emotionalen Dynamismus, durch die Dichtungen von Josep Carner (geb. 1884) und Josep M. Lòpez Picó (geb. 1886) repräsentiert werden.

Maragalls Vorbild und Meister im Leben und Dichten ist Goethe. Er ist ein spontaner, ursprünglicher Lyriker, in dem mächtige Lebensimpulse um Form ringen und vom Dichter auch gemeistert werden. Seine Lyrik ist subjektiv, lebensbejahend, diesseitig. Liebe, Heimat und Natur sind die Quellen seiner Inspiration und treten bereits in seinem ersten Werk, „Poesies" (1895), als Hauptmotive seiner Dichtung auf. Wie ein frischer Strauß wirken in dieser Sammlung die Frühlingsgedichte an seine Braut, kräftig gezeichnet sind die Bilder der heimatlichen Pyrenäen, fröhlich die leicht mystischen volkstümlichen Oster-, Pfingst- und Weihnachtslegenden und Visionen, die den dritten Teil dieses Gedichtbandes bilden.

Die „Visions i cants" (1900), sein Haupt- und Meisterwerk, enthalten ebenfalls in drei Abteilungen Legenden und Balladen, Kindheitserinnerungen an Barcelona und seine engere Heimat und schließlich Volksgebräuche und Gesänge, darunter Hymnen auf die Nationalflagge, an den Mai und den November, und eine Ode an Spanien.

Die „Seqüències", sein letztes, 1911 erschienenes Werk, bringen Gedichte aus den Jahren 1906—1911, u. a. eine mächtige Hymne an seine Vaterstadt Barcelona, die Legende vom Tode des Grafen Arnau, einer Art südländischem Faust und Symbol von Maragalls dynamischer und vitaler Persönlichkeit, und den „Cant espiritual", sein philosophisches Testament, in dem er, der gläubige Katholik, als Dichter sich zum Dies-

Digitized by Google

seits bekennt und Gott fragt, worin die jenseitige Welt „die Bläue des Himmels über den Bergen, das unendliche Meer und die über allem strahlende Sonne" dieser Welt übertreffen könne.

Maragall ist der Sänger der diesseitigen Lebensfreude — darum auch seine Vorliebe für Goethe und Nietzsche — und der enthusiastische Hymniker der froh besitzenden Liebe und der Schönheit seines Landes, ein großer Dichter und Mensch, weil er die überströmenden Kräfte seiner Natur zu zähmen wußte, im Goetheschen Sinne eine Persönlichkeit.

Miquel Costa i Llovera ist au fond ein Romantiker wie Maragall, in der Form aber im Gegensatz zu diesem ein Attiker. Horaz ist sein Lieblingsdichter. „Er ist im Vergleich zum heraklitischen Maragall ein Eleat; der ewigen Unruhe von Maragall stellt er die Darstellung des gleichbleibenden Seins gegenüber", sagt Grossmann von ihm. In seinen Werken „Poesies" (1885), „Del agre de la terra" (1897), „Tradicions i fantasies" (1902) und „Horacianes" (1906) glüht eine geradezu heilige Liebe zu der angestammten Heimaterde und ihren Traditionen, zu Mallorca, wo der Dichter geboren wurde und lebte, dessen ewig blauendes Meer und weiter Himmel seine Seele erfüllte, sie vom Übermaß des Schönen besinnlich und traurig werden und zur Gottesmystik hinfinden ließ.

Neben Costa sind die bedeutendsten Dichter der mallorkinischen Schule Joan Alcover (1854—1926), der allerdings den besten und größten Teil seiner Dichtungen in spanischer Sprache geschrieben hat, und Gabriel Alomar (geb. 1886).

Wie in den übrigen romanischen Ländern wirken auch auf Katalonien nach der Jahrhundertwende die allgemein-europäischen literarischen Strömungen immer stärker ein. Josep Carner (geb. 1884), der als Schüler Maragalls begonnen hatte, steht in seinen reiferen Werken „Monjoies" (1912) und „La inútil ofrena" (1924) deutlich unter dem Einfluß Leopardis und der englischen und französischen Dekadenzliteratur. Ein Hauch von Schmerz und Tod, Traurigkeit und Enttäuschung weht durch seine Gedichte, deren Form wie bei Darío und den spanischen Modernisten in Klang, Rhythmus, Neuartigkeit der Metaphern und Erlesenheit der Sprache die Sensibilität des kritisch aussondernden modernen Lyrikers verrät. Trotzdem ist Carners Dichtung verständlich geblieben und hat in weiteren Kreisen Beifall und auch bei der jüngeren Generation Nachahmung gefunden.

Im Gegensatz zu dem mehr zerebralen Carner, der zur seny = Klarheit und Objektivität hinstrebt, ist Josep Maria Lòpez Picó (geb. 1886) ein vorwiegend emotionaler Dichter. Nach bekanntem modernistischem Muster versucht er in seinen impressionistischen Landschafts- und Stimmungsbildern „Espectacles i mitologies" (1913) die unsag- und unfaßbaren Regungen seiner Seele zu konkretisieren, um zunächst, wie viele Modernisten und ihre Epigonen, auf der Flucht vor seinem unruhigen Ich in eine Art mystischer Verehrung der Natur und ihrer Kräfte (Verhaeren, Maragall) zu verfallen und dann in „Poesies" und „L'ofrena" (1915), äußerlich heiter und offen für das Nicht-Ich und All, zurück und um sich zu blicken. Von seinen zahlreichen Gedichtbänden bezeichnen etwa „Turment-Froment" (1910), „Espectacles i mitologies" (1913), „L'ofrena" (1915) und „Epitalami" (1931) die eben angedeuteten Entwicklungsstufen. Die exzentrische Originalität der zum Ausdruck kommenden Empfindungen und Gedanken und die komplizierte Form der verwandten Verse und Rhythmen machen Lòpez Picó oft zum unverständlichsten, aber auch vielgestaltigsten Dichter der zeitgenössischen katalanischen Literatur.

Ich kann diese informatorische Übersicht der katalanischen Literatur nicht abschließen, ohne wenigstens Angel Guimerà (1849—1926) und Santiago Rusiñol (1861—1926), die beiden Dramatiker der katalanischen Renaissance, und Eugenio d'Ors („Xenius", geb. 1882), den bekannten Mentor und Kritiker der jüngeren Dichtergeneration und Autor von „La ben plantada" (1912), des einzigen, bedeutenden modernen katalanischen Romans, wenigstens genannt zu haben.

Ein Rückblick auf die Gesamtentwicklung der katalanischen Literatur seit der Romantik zeigt, daß Katalonien, nach kurzer Eigenständigkeit unter der Ägide von Maragall und Llovera, heute eine der literarischen Provinzen des europäischen Kulturraums geworden ist. Andrerseits hat sich Katalonien in verhältnismäßig kurzer Zeit eine eigene literarische Sprache geschaffen und durch die bodenständige Liebe zur heimischen Natur und Eigenart, die trotz aller „Ismen" der Moderne in der katalanischen Dichtung immer wieder sieghaft durchbricht, die ibero-amerikanischen und die europäischen Literaturen um eine neue lebensfähige Modalität bereichert.

So leicht es ist, die allgemeinen Entwicklungslinien der portugiesischen Literatur von etwa 1890 bis zur Gegenwart aufzuzeigen, da sie im wesentlichen mit denen in Frankreich und im benachbarten Spanien übereinstimmen, so schwierig ist die Aufgabe, ein wirklich genaues und anschauliches Bild von der literarischen Leistung der einzelnen Schriftsteller in Portugal während dieses Zeitraumes zu geben. Das liegt zum Teil


Digitized by Google

an dem Mangel an ausreichenden Unterlagen und Vorarbeiten, hier in unserem Falle aber vor allem auch noch an dem geringen für eine solche Darstellung zur Verfügung stehenden Raum, der es mir nicht gestattet, die Eigenart der verschiedenen Autoren so ausführlich zu kennzeichnen, wie das gerade bei einer heute noch nicht ganz überschaubaren, unabgeschlossenen Periode besonders nötig wäre. Die folgende Übersicht über das neuere portugiesische Schrifttum kann daher nur ganz allgemein über den augenblicklichen Stand der portugiesischen Literatur unterrichten und will lediglich einen Anreiz zu eigener Lektüre und einen Ausgangspunkt zum Studium der repräsentativen Schriftsteller im heutigen Portugal bieten.



58. Eugenio de Castro.

Den Beginn der letzten Periode der portugiesischen Literatur pflegt man in das Jahr 1890 zu setzen. Dazu berechtigen zwei wichtige Ereignisse auf literarischem und politischem Gebiet, die in dieses Jahr fallen: Die Veröffentlichung von „Oaristos", der ersten bedeutenden, symbolistischen Gedichtsammlung von Eugenio de Castro, und das englische Ultimatum an Portugal, das vom gesamten portugiesischen Volke als Kränkung seiner nationalen Ehre empfunden wurde. Für die neuere portugiesische Literatur haben diese beiden Tatsachen außerdem insofern eine Art symbolischer Bedeutung, als sie die beiden wichtigsten literarischen Strömungen, die kosmopolitisch-ästhetische und die nationale, kennzeichnen, die in der Zeit von 1890 bis zur Gegenwart einander ablösen und sich gegenseitig durchdringen. Wenn es nun auch außer Zweifel steht, daß diese beiden literarischen Richtungen einerseits durch den französischen Symbolismus, andererseits durch die Nachwirkung der politischen Erregung von 1890 ausgelöst und gefördert wurden, so darf dabei doch wiederum nicht übersehen werden, daß das von 1890 bis heute immer stärker hervortretende Interesse für die nationale Tradition ebenso wie der kosmopolitische „L'art pour l'art-Kult" trotz ihrer Gegensätzlichkeit letzten Endes nur die folgerichtige Weiterentwicklung romantischer Wesenszüge (Historizismus und Individualismus) darstellen, was ihre Verschmelzung im Werk vieler portugiesischer Schriftsteller dieser Periode ja bestätigt und diese Erscheinung zugleich auch verständlich macht.

Dem neuromantisch-subjektiven Charakter der portugiesischen Literatur dieser Periode entsprechend geht die literarische Erneuerung, parallel zur Entwicklung in Frankreich und Spanien, von der Lyrik aus, und, ebenso wie dort, greift das lyrisch-subjektive Element stark auf die anderen Gattungen, Roman und Theater, über.

Der Führer der literarischen Erneuerungsbewegung und wohl auch der bedeutendste unter den modernen portugiesischen Lyrikern ist Eugenio de Castro (geb. 1869). Er ist ein frühreifer Dichter. Seine ersten Verse hat er mit 9 Jahren geschrieben, seine ersten Werke, „Cristalisações da morte", „Canções d'Abril" und „Jesus de Nazareth", 1884/85 im Alter von 16 Jahren veröffentlicht. Sein erstes wichtiges, epochemachendes Werk ist jedoch erst die bereits genannte Gedichtsammlung „Oaristos" (1890), deren Erscheinen in Portugal ähnlich wirkte wie 6 Jahre später Daríos „Prosas profanas" in Buenos-Aires und um 1900 in Spanien: Entrüstung auslösend bei Publikum und Presse, begeisterte Zustimmung dagegen bei den nach neuen künstlerischen Formen suchenden jüngeren Dichtern, aber auch — bemerkenswerterweise — begrüßt und wohlwollend beurteilt von einzelnen Vertretern der älteren Generation, von João de Deus, Fialho d'Almeida und von dem bedeutenden Kritiker Ramalho Ortigão.

Eugenio de Castro schrieb seine „Oaristos" (Trauliche Zwiegespräche) während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Frankreich und, wie er selbst sagt, in bewußter Anlehnung an die französischen Symbolisten, weil er klar erkannt hatte, daß nur durch eine Erneuerung der dichterischen Motive und Rhythmen, den Ersatz der direkten, zudem abgebrauchten „linearen Ausdrucksweise" der Parnassiens durch Verwendung des Symbols und der musikalisch-vagen Suggestionstechnik der Symbolisten, eine Belebung der portugiesischen Literatur ähnlich der in Frankreich herbeigeführt werden könnte.

Differenzierte Sensibilität, letzte Formbeherrschung und eine tiefergehende geistige Unruhe sind die wesentlichen Kennzeichen von Eugenio de Castros lyrischer Kunst, die die dichterische Formensprache und den portugiesischen Wortschatz bereichert und erneuert hat. Dabei hat der große portugiesische Dichter wie Darío und die spanischen Modernisten altes, echt portugiesisches Sprach- und Formengut ebenso wie fremdländisches in seiner Dichtung verwandt und schöpferisch zu neuem Eigenleben erweckt, so daß der

Digitized by Google

törichte Vorwurf, er habe die portugiesische Literatur ihrer nationalen Eigenart beraubt oder berauben wollen, ihn in keiner Weise trifft.

Außer „Oaristos" und den absichtlich noch revolutionärer gehaltenen Versen von „Horas" (1891) gehören zu der ersten, in strengerem Sinne symbolistischen Schaffensperiode Castros an wichtigen Werken „Belkiss, rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar" (1894), „Sagramor" (1895), „Salomé e outros poemas" (1896) und das dramatische Gedicht „El rei Galaor" (1897). Unter den Gestalten dieser größeren Dichtungen, von Belkiss, der Königin von Saba, die auf den Ruf von Salomons Schönheit hin in Liebe zu ihm entbrennt und zu ihm zieht, von Sagramor, einer Art Faust, der Liebe, Reichtum, Abenteuer, Weisheit, Tod und Leben vereint und auf die Frage: „Sag, was begehrst du denn?" nur zu antworten weiß: „Não sei . . . não sei" (Ich weiß es nicht) und schließlich des Königs Galaor, der seine Tochter in ein Kloster sperrt, um sie vor der Berührung mit der Welt zu bewahren, hat Castro seine unbestimmt schmerzliche Sehnsucht nach Liebe, Schönheit und Ideal, seinen müden Pessimismus und seine Skepsis gegenüber allen Lebenswerten und seine Ablehnung gegenüber der als banal und erniedrigend empfundenen Wirklichkeit symbolisch dargestellt. Bezüglich „Salomé" genügt der Hinweis, daß Castro dieses für die dekadente Dichtung sozusagen unvermeidliche Motiv auch behandelt hat. Wichtig ist dagegen die Feststellung, daß „Belkiss" und „Salomé" thematisch die Weltfreude und Weltsucht gegenüber dem weltablehnenden Idealismus von „Sagramor" und „El rei Galaor" vertreten, so daß bei Castro die für jede echt romantische Dichtung typische Antithese ebenso wie bei Garret unter den Formen von „irdischer und himmlischer Liebe" in Erscheinung tritt.

Den Höhepunkt von Eugenio de Castros dichterischem Schaffen und zugleich den Beginn seiner zweiten Schaffensperiode bezeichnet das reiche und reife Meisterwerk seiner Kunst, „Costança" (1900). Es behandelt eine berühmte Episode der portugiesischen Geschichte, die Liebe D. Pedros zu Inês de Castro, die schon Camões zu einer der schönsten Stellen in den Lusiaden („Os Lusíadas") angeregt hat und die seit dem Erscheinen von Castros Werk in der ja betont national eingestellten portugiesischen Literatur nach 1900 ein beliebtes Thema geworden ist. Castro hat in „Costança" nicht wie Camões das tragische Schicksal von Inês de Castro, der Geliebten und nachmaligen, später ermordeten Gattin D. Pedros, sondern den Schmerz Konstanzes, der ersten unglücklichen Gemahlin des Thronfolgers D. Pedro, dargestellt, die zwischen Eifersucht und Verzicht zugunsten der lieben Freundin und des geliebten Mannes hin- und hergeworfen, schließlich seelisch zermartert stirbt und in erhabener Güte und Selbstüberwindung den letzten Kuß, den ihr Pedro auf dem Sterbebette gibt, an Inês zurückschenkt. In der äußeren Zeichnung und in der inneren Charakterisierung der drei Hauptpersonen durch feine symbolische Bilder und Landschaften, die jede seelische Regung in diskreter musikalischer Untermalung begleiten, bald melancholische Versunkenheit, bald leidenschaftliche, zornige Aufwallungen, bald verhaltene innere Glut oder gedämpft verklärte Entsagungsstimmungen widerspiegelnd, hat Eugenio de Castro ebenso wie durch seine in Wortschatz, Klang und Rhythmus erlesene Sprache ein nach Gehalt und Darstellung einzigartiges Kunstwerk geschaffen.

Die übrigen Werke der zweiten Schaffensperiode Castros sind Gelegenheitsgedichte im besten Sinne des Wortes, teils gelehrten Charakters wie „Depois da ceifa" (1901) oder „Cravos de papel" (1922), teils sozialen und beinahe familiären Inhalts wie etwa die letzterschienenen Sammlungen „Descendo a encosta" (1924), „Chamas duma candeia velha" (1925) und „Eclogas" (1929). Heute ist „der autoritätsfeindliche, unerschrockene Revolutionär von 1890", wie Castro selbst einmal resigniert festgestellt hat, „ein friedfertiger Konservativer, ein Freund der Ordnung, des seelischen Gleichgewichts und der Einfachheit" (o revolucionario de ha trinta e tantos annos, irreverente e intrépido, é hoje um conservador pacifico, amante da ordem, do equilibrio e da simplicidade) und Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Coimbra.

Neben Eugenio de Castro ragt unter den Lyrikern im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende der frühverstorbene António Nobre (1867—1900) hervor, dessen einziger zu seinen Lebzeiten erschienener Gedichtband „Só" (1892) großes Aufsehen erregte. Er ist der Inbegriff des haltlosen, dekadenten Dichters, der durch die süße Verantwortungslosigkeit seines Pessimismus und die raffinierte Zartheit und Erlesenheit seiner Gedichte in Form und Inhalt viele der jungen Dichter in seinen Bann zog.

Zu diesen gehörte nach eigenem Bekenntnis ursprünglich auch Augusto Gil (1873—1929), dessen originellstes Werk: „Alba plena" 1916 erschien. In schlichter, legendärer Form erzählt der Dichter darin das Leben der Jungfrau Maria, so wie sie als Sinnbild mütterlicher, verzeihender Güte und Aufopferungsfähigkeit im Herzen des portugiesischen Volkes lebt. Sprache, Bilder und Verse dieses Werkes sind fein und ganz volksnahe und verraten die innige Naturverbundenheit Gils und ein tiefes religiöses Bedürfnis nach anbetender Verehrung, das unmittelbar an João de Deus erinnert. Bei Beurteilung dieser „zweiten" Gefühlsprimitivität des Dichters darf allerdings nicht vergessen werden, daß „Alba plena" am Ende einer inneren Ent-


Digitized by Google

wicklung steht, die ganz in den Bahnen des Symbolismus, d. h. unter dem Einfluß des dekadenten António Nobre, verlaufen ist. Schon im Titel zeigen das die Gedichte „Blasfemia santa" aus „Musa cérula" (1894) oder „Balada outonal" (Pàlidazinha de olhos magoados/E o rosto exangue, cor de marfim...), „Tarde aziaga" u. a. aus „Versos" (1898). Pessimismus und Melancholie herrschen gleichfalls vor in der bekannten Gedichtsammlung „Luar de Janeiro" (1910), in der so bezeichnende Gedichte stehen wie die „Balada de neve", eine Variation der Verlaine'schen Verse: „Il pleut dans mon cœur", und die „Meditações sôbre temas do Eclesiastes". Schließlich steht sowohl formal wie inhaltlich in absolutem Gegensatz zu „Alba plena" der Gedichtband „Canto da cigarra" (1910), der den Untertitel „Sátiras às mulheres" (Satiren auf die Frauen) führt, in dem die ironisch-satirischen Töne der Gedichte „A virtude", „O amor", „A toilette do sentimento", „O idealismo contemporâneo" etc. noch einmal deutlich den ganzen Umfang der inneren Entwicklung sowie den völligen Umschwung erkennen lassen, der in Gils seelischer Haltung mit „Alba plena" einsetzt.

Unter den noch lebenden und schaffenden Lyrikern ist mit Eugenio de Castro wohl der eigenständigste der 10 Jahre jüngere António Corrêa d'Oliveira (geb. 1879). Vom Folklore, der Spruch- und Lieddichtung seines Volkes, hat er nach eigenem Bekenntnis für seine Dichtung die stärksten und fruchtbarsten Anregungen empfangen, in der die Hauptthemen Gott, Natur und Vaterland sind. Das darf allerdings nicht so aufgefaßt werden, als ob Corrêa d'Oliveira seelisch etwa weniger differenziert sei als die bisher behandelten Lyriker und innerlich völlig ausgeglichen im sicheren Gefühl besitzenden Glaubens dichte. Erst allmählich hat der Dichter über die Liebe zur Natur, einer zeitweise mystisch-kosmisch aufgefaßten Natur, die als mächtigste Triebkraft die Liebe bewegt, aus schmerzvoller Melancholie und innerer Ungewißheit hingefunden zur Liebe zu Heimat und Vaterland und weiter zur Geborgenheit im Glauben an Gott. Die einzelnen Stufen dieser geistigen Entwicklung bezeichnen die Werke „Ara" (1904), ein Buch über die Natur wie „Eiradas" (1899), seine erste Gedichtsammlung, „Tentações da São Frei Gil" (1907), eine Darstellung verschiedenster Welt- und Lebensanschauungen in dichterischem Gewande, unter denen der Pantheismus für Frei Gil und den Dichter die größte Versuchung bedeutete, „A criação" (1913), eine dichterisch-gläubige Schöpfungsgeschichte in vier Teilen („Vida e historia da Arvore, da Ave, do Homem" und „O futuro da Vida") nach Art der Autos von Gil Vicente und schließlich Corrêa d'Oliveiras letztes, vielleicht bedeutendstes Werk: „Job" (1933), ein lyrisches Menschheitsepos, eine gewaltige sprachlich-musikalische Symphonie in vier Gesängen vom Glück des Menschen, seiner Versuchung und seinem Leid durch die Sünde und seiner endgültigen Erlösung durch den Glauben an das Gute, an Gott. In diesem Mysterienspiel, das ebenfalls an Gil Vicente und die spanischen „autos sacramentales" erinnert, hat der Dichter mit der Gestalt des Job ebenso das Schicksal des einzelnen Menschen, den das Glück, die Hybris, von seinem wahren Lebensziel entfernt und erst nach Leid und Schmerz zu ihm zurückfinden läßt, wie das seines Landes symbolisieren wollen. Wie gefahrvoll der Weg bis zu dieser abgeklärten Schau auf Menschen und Dinge war, welche seelischen Abgründe, welche Zweifel seinen Weg zu Gott und zum Glauben immer wieder gefährdeten, sollen zur Abrundung des Bildes von Corrêa als Mensch und Dichter einige Verse aus dem Gedichtband „Os teus sonetos" (1914) bezeugen:

Pensar, sofrer... E as trevas me consomem; E os sonhos são relâmpagos fugaces...	Denken, leiden... Finsternis umfängt mich; Und unsere Träume sind nur mehr flüchtig sie aufhellende Blitzesstrahlen...
Porquê ser tudo e nada: um Deus e um homem? Antes ser uma coisa: o pó...	Warum alles sein und nichts: Gott und Mensch? Lieber ein totes Ding sein: Staub...

Aus dem Gedicht „Não ser".

Ebenso wie Corrêa d'Oliveira sucht Afonso Lopes Vieira (geb. 1878) die Quellen seiner Inspiration in den Motiven und Formen der portugiesischen Tradition. Er ist der anerkannte Führer des literarischen Nationalismus und sieht in Garret seinen literarischen Ahnen, der ja als erster die portugiesische Tradition in seinem Werk zu neuem Leben erweckte. Im Gegensatz zu den rund 10 Jahre älteren Lyrikern António Nobre und Eugenio de Castro ist für Lopes Vieira charakteristisch, daß schon in seinen ersten Gedichtbänden vorwiegend nationale Motive neben allgemeinen als Symbole für des Dichters inneres Erleben verwandt werden, so daß sich seine Entwicklung an der veränderten Wertung dieser nationalen Symbole ablesen läßt.

Nach einer kurzen Dekadenzperiode, die seine ersten Gedichtsammlungen, „Para quê" (1897), „Náufrago" (1898) und auch noch „O poeta saudade" (1901), widerspiegeln, zeigt sich ein radikaler Umschwung in der seelischen Einstellung des Dichters in dem 1905 veröffentlichten Werk „O Encoberto", wo Lopes Vieira den „sebastianismo", die Hoffnung auf die Wiederkehr des Königs Sebastian, der nach dem Volks-



glauben Portugals Geschicke zum Bessern wenden wird, aus resigniertem Warten in Verpflichtung zu aktivem Handeln umdeutet und seiner Landsleute gläubig vertrauensvollen Blick aus der Vergangenheit in die Zukunft lenkt. „Unser aller Seelen sind gescheitert, das Indien unserer Träume ging verloren ... Ohne Meer, ohne Glauben, ohne Arm für ein Schwert, sind wir von heute die letzten Portugiesen, das Nichts" hieß es noch in einem Gedicht aus „Náufrago", in „O Encoberto" dagegen ruft der Dichter seinen Zeitgenossen zu: „Ändert euren Kurs: Alle Träume sind Schall und Rauch" (Mudai-vos de rumo: Todo o sonho é fumo).

Vorübergehend führt Lopes Vieira dann die Lektüre Haeckels aus seiner Versunkenheit in historischen Erinnerungen weg zur lebendigen äußeren Natur und zu der für die nach religiöser Bindung suchenden Décadents typischen franziskanischen Naturmystik. „Animais nossos amigos" (1911) ist das bezeichnendste Werk dieser Entwicklungsphase, die durch den Weltkrieg jäh abgebrochen wird. In den Sammlungen „Ilhas de bruma" (1917) und „País lilàs, destêrro azul" (1922) kehrt der Dichter wieder zurück zu Heimat und heimischer Tradition, und unter der Devise „reaportuguesar Portugal tornando-o europeu" setzt er sich nunmehr vollständig, ähnlich wie Azorín und die 98er in Spanien, für die Verlebendigung der kulturellen Werte der portugiesischen Vergangenheit ein. Seine bedeutendsten Leistungen in dieser Hinsicht sind der große Propagandafeldzug für den Dramatiker Gil Vicente und seine künstlerisch wertvollen Übersetzungen des Amadisromans („O romance de Amadis", 1923) und des berühmten Schäferromans Diana („A Diana, de Jorge de Montemor", 1924) in modernes Portugiesisch.

In seinem kulturpolitischen Wirken, das Portugals Selbstbewußtsein durch Kenntnis seiner großen kulturellen Vergangenheit stärken und dadurch zur Gestaltung einer besseren Zukunft fähig machen sollte, fand Lopes Vieira Unterstützung bei Manoel da Silva Gaio (1860—1934) und António Sardinha (1888 bis 1925). Silva Gaios Name hat als Lyriker und Romancier einen guten Klang. In diesem Zusammenhang interessiert uns jedoch vor allem seine symbolisch-prophetische Dichtung „Chave d'ouro" (1916), die man als verspätetes Manifest des „neolusitanismo", des kulturpolitischen portugiesischen Aktivismus, bezeichnet hat. Ähnliche kulturpolitische Bestrebungen, jedoch zugleich mit realpolitischem Vorzeichen, verfolgte der monarchistisch eingestellte junge Historiker António Sardinha, der auch als Lyriker durch die Gedichtsammlungen „A epopeia da planicie-Poemas da terra e do sangue" (1915) und „Quando as nascentes despertam-Poemas da turbação e da boa Estrela" (1921) bekannt ist, in denen er die Landschaft seiner Heimatprovinz Alemtejo in kraft- und ausdrucksvollen Versen besungen hat.

Über die jüngste portugiesische Lyrik, deren Organ die 1927 in Coimbra gegründete Zeitschrift „Presença" ist, kann man heute nur soviel sagen, daß sie, an den früh verstorbenen Camilo Pessanha (gest. 1926) anknüpfend, sich von der national orientierten Kunst der vorausgehenden Generation abzuwenden und in der Richtung der „poésie pure" zu entwickeln scheint. Um wenigstens einige dieser jüngsten Lyriker zu nennen, weise ich hin auf Dichter wie Fernando Pessoa, Almada Negreiros, António Botto, José Regio, João Gaspar Simões und Adolfo Casais Monteiro, die sich innerhalb der jungen Generation bereits eine gewisse Stellung geschaffen haben.

In der Prosaliteratur des hier behandelten Zeitraums verdienen unter den Romanen, die größeren Widerhall bei Publikum und Kritik gefunden haben und tatsächlich auch literarisch wertvoll sind, Erwähnung: „Ultimos crentes" und „Os torturados", Analysen komplizierter Seelenzustände, von Manoel da Silva Gaio, „A Sé", „Deserto" und „A planicie heroica" von Manoel Ribeiro, einige soziale Romane wie „Gente pobre" von João Grave und „Humus" von Raul Brandão und der Leidenschaftsroman „Maria do Ceu" von Malheiro Dias. Auf die Werke der beiden Romanciers Anthero de Figueiredo und Aquilino Ribeiro dagegen, die als die bedeutendsten Prosaschriftsteller der neueren portugiesischen Literatur anzusehen sind, muß ich ausführlich eingehen.

Anthero de Figueiredo (geb. 1866) hat in Coimbra Medizin, später in London Literaturwissenschaft studiert und auf seinen Reisen Amerika und die meisten europäischen Länder kennengelernt. Seit 1912 — seltener Fall in Portugal — lebt er in seiner Heimat als freier Schriftsteller. In seinem Schaffen hat Figueiredo alle Entwicklungsstufen vom extremen Pessimismus und Subjektivismus bis zur abgeklärten objektiven Schau von Menschen und Welt durchlaufen. Der ernsten Auffassung entsprechend, die Figueiredo von seinem Schriftstellerberuf hat, begleitete ein unablässiges Bemühen um die Vervollkommnung seiner Sprachkunst seine innere Entwicklung.

Beginnend mit impressionistischen Stimmungsbildern („Tristia", 1893; „Alem", 1895), die oft wie lyrische Gedichte in Prosa wirken, und kleineren Erzählungen bereits objektiveren, fast schon optimistischen Gehalts („Partindo da terra", 1897), gelangt Figueiredo über „Recordações e viagens" (1905), einem Band


Digitized by Google

persönlicher Erinnerungen und subjektiver Reiseeindrücke, gewissermaßen Etuden zur Darstellung innerer und äußerer Wirklichkeit, zu seinen ersten Romanen „Cómicos" (1908) und „Doida de amor" (1910). Hatten die „Recordações e viagens" Figueiredo den ersten großen Publikumserfolg gebracht, so galt er nach Veröffentlichung dieser beiden Romane bereits als unbestrittener Meister des Leidenschaftsromans, als legitimer Nachfolger Camillos, von dem ihn jedoch eine Welt, ein halbes Jahrhundert literarischer Entwicklung, trennt. Wie Camillo ist zwar Figueiredo ein dichterischer Künder der „amor-paixão" und „amor-fatalidade", aber er ist zugleich auch Psychiater, der in der unheilbaren, tragischen Liebesleidenschaft einen pathologischen Grenzfall sieht, den er unerbittlich genau und exakt beschreibt. Das unterscheidet ihn von Camillo.

Die Liebe ist auch das Zentralthema seiner beiden nächsten großen, historischen Romane, „D. Pedro e D. Inês" (1913) und „Leonor Teles" (1916), die der Autor selbst als „ein Stück in Kunst gesetzte Geschichte" (um trecho de história pôsto em arte) bezeichnet hat. Aus absoluter persönlicher Distanz geschrieben kommen darin alle Seiten seiner reifen Kunst, der außer den literarischen Errungenschaften des Symbolismus und Naturalismus die mächtige Gefühlskraft eines dichterischen Temperaments und der gewaltige Schwung eines zutiefst romantisch empfindenden Künstlers zu Gebote stehen, umfassend zur Geltung. Mit psychologischer Genauigkeit und Feinheit vermag Figueiredo ebenso die tumultuarischen Gefühle, die D. Pedro bewegen, als er an den Mördern seiner geliebten Inês unmenschliche, barbarische Rache nimmt, eindrucksvoll zu schildern, wie den verschlungenen Fäden des in seinen Wirkungen auf D. Fernando genau berechneten Spiels von D. Leonor zu folgen, der seinerseits ebenfalls um politischer Ziele willen seine Liebe zu D. Leonor immer wieder gewaltsam zu unterdrücken und klug zu verbergen sucht. In welch hohem Grade Figueiredo auch über alle Mittel epischer und dramatischer Darstellung verfügt, zeigt die Beschreibung der Überführung der toten Inês nach Alcobaça in dem Kapitel „Exequias de amor", wo er durch den kunstvollen Wechsel großartig angelegter und bis in Einzelheiten genau geschilderter Massenszenen mit impressionistischen Landschafts- und Stimmungsbildern, die die Beschreibung lyrisch auflockern und zugleich stimmungsmäßig einfangen und zusammenfassen, die einzelnen Etappen dieses imposanten Trauergeleites mit epischer Eindringlichkeit und dramatischer Steigerung und Wucht dargestellt hat.

In „Senhora de Amparo" (1920), dem letzten mir bekannten Werk des Autors, das in zwei Teile zerfällt, hat er ein religiös-philosophisches Thema behandelt. Der erste, künstlerisch wertvollere Teil dieses Romans enthält eine mit allen Mitteln moderner literarischer Technik ausgestattete Beschreibung der Landschaft und der Bewohner von Amparo, des Schauplatzes des Romans; der zweite gibt ein Bild vom Wirken eines einfachen, gläubigen Franziskaners in dieser kleinen Welt, die mit allen ihren Gebrechen zu ihm kommt und Hilfe und Heilung von ihm erhofft.

Die Kritik hat den Roman als eine „lição de energia" aufgefaßt und ihn mit Barrès' „Colline inspirée" verglichen. „Crer para querer": Wille durch Glauben, scheint in der Tat der Kerngedanke zu sein, den Figueiredo dem Leser mit seinem Werke nahebringen wollte. „Senhora de Amparo" zeigt Figueiredo somit auf einer neuen bedeutsamen Entwicklungsstufe seines Schaffens, wo zu seiner dichterischen Kraft, seiner künstlerischen Sensibilität und edlen Sprachkunst noch die gedankliche Tiefe tritt.

Aquilino Ribeiro (geb. 1887), der heute auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft stehende Romancier der jüngeren Generation, zeigt in der Gesamtstruktur seines etwa 16 Bände umfassenden Werkes dasselbe auch bei Figueiredo bisweilen von einem Werk zum nächsten festzustellende Schwanken zwischen Realismus und Spiritualismus, das allgemein den Romantiker kennzeichnet; allerdings würde man bei Ribeiro die Pole, zwischen denen sein Schaffen sich bewegt, besser und genauer mit handfester Ursprünglichkeit und Raffinement bezeichnen, da seine saftige Lebenskraft und Lebensnähe blasse Problematik oder geistige Passionen, Mittelwerte also, nicht zuläßt.

Sein Erstlingswerk: „Jardim das tormentas" (1911), eine Sammlung von Erzählungen, enthält bereits im Keim seine späteren Romane, deren Probleme und Hauptgestalten (Utopisten und derbe Wirklichkeitsmenschen) darin bereits ebenso in Erscheinung treten wie die Neigungen des Autors (Naturliebe, soziales Empfinden, Lebensfreude) und die Einflüsse, die auf ihn gewirkt haben (Eça de Queiroz, Fialho d'Almeida, Anatole France, Tolstoi, und ganz von fern Barrès). Die Romane „Terras do demo" und „Filhas de Babilonia" charakterisieren am deutlichsten die beiden Seiten im Wesen und Schaffen Ribeiros, die uns in neuer Gestaltung auf einer weiteren Entwicklungsstufe, aber immer durchpulst von dem starken persönlichen Erleben Ribeiros, in den beiden Werken „A batalha sim fim" und „Maria Benigna" wieder entgegentreten.

Uns Deutsche interessieren außer Ribeiros Romanen besonders seine beiden letztveröffentlichten Werke, „É a guerra" (1934) und „Alemanha ensangüentada" (1935), Tagebuchblätter, in denen Ribeiro,


Digitized by Google

der Deutschland und Frankreich kennt und bereist hat, nicht objektiv, aber in vieler Hinsicht mit bemerkenswertem Klarblick Franzosen und Deutsche während des Weltkrieges und Deutschland im Jahre 1920 sieht, ihre Haltung beurteilt und dabei u. a. z. B. feststellt, daß Deutschland trotz militärischer Überlegenheit den Krieg infolge der von Frankreich mit femininer Gewandtheit bewußt und folgerichtig gehandhabten Lüge verloren habe, daß das Haßdiktat von Versailles ein verbittertes, nationalistisches Deutschland heranzüchten mußte und daß Deutschland trotz seiner augenblicklichen Ohnmacht unsterblich sei: „Deutschland verfällt trotz seiner Niederlage nicht dem Teufel der Verzweiflung; mag man es auch zerstückeln, ihm alles wegnehmen, es sich weißbluten lassen, auch nach diesem Aderlaß wird es noch Lebenskraft genug besitzen, um darüber hinwegzukommen" (Vencida, a Alemanha não se entrega ao demonio do desespêro ... Retalhem-na, empobreçam-na, sangrem-na bem sangrada, possui vitalidade de sobra para não sucumbir). Daß schließlich Ribeiros literarisches Können der menschlichen Kraft seiner Persönlichkeit entspricht und er, bei größerer Ursprünglichkeit seiner literarischen Begabung, Anthero de Figueiredos Niveau durchaus hält, möge die Tatsache beweisen, daß viele Kritiker in Ribeiro den größten portugiesischen Romanschriftsteller seit Eça de Queiroz sehen.

Die Feststellung, daß die als literarische Gattung heute ziemlich belanglose dramatische Dichtung in dieser Periode zwei beachtliche Talente in Portugal gepflegt haben: Marcelino Mesquita (1856—1919; „Perola", 1885; „Leonor Telles", 1904; „Envelhecer", 1909) und Julio Dantas (geb. 1876; „A Severa", 1901; „A ceia dos cardeais", 1902; „Um serão nas Laranjeiras", 1904), und daß das heutige Portugal in Fidelino de Figueiredo einen verantwortungsbewußten Kritiker und hervorragenden Literarhistoriker besitzt („A critica literaria como sciencia", 1920; „Caracteristicas da litteratura portuguesa", 1923; „Historia da litteratura classica", 1921; „Historia da litteratura romantica", 1923; „Historia da litteratura realista", 1924), möge diese knappe Übersicht über das neuere portugiesische Schrifttum beschließen.

Dank der Erleichterung der Beziehungen zwischen Amerika und Europa durch die neuzeitlichen Verkehrs- und geistigen Austauschmittel läuft die Entwicklung der neueren Literatur in Brasilien inhaltlich und sogar zeitlich parallel zu der in Portugal. Nur wenige Namen von wirklichem Rang verdienen allerdings in dieser literarischen Periode Erwähnung.

In der Lyrik ist der unbestrittene Meister und das Haupt der symbolistischen Dichter João da Cruz e Souza (1863—1898). Er hat durch seine Dichtungen eine völlig neue poetische Sprache geschaffen, von suggestiver sinnlicher Kraft und einschmeichelnd weichem musikalischem Klang und Rhythmus. Wie Darío, an den er auch sonst erinnert, veröffentlichte Cruz e Sousa zuerst eine Sammlung von Gedichten in Prosa unter dem Titel „Missal" (1893), der ein weiterer Band: „Evocações" 1898 folgte. Der erste Band Verse, „Broqueis", erschien ebenfalls schon 1893, zwei weitere, „Pharóes" und „Ultimos sonetos", kamen erst posthum, 1900 und 1905, heraus.

Unter den Romanciers dieser Epoche ragen hervor: Henrique Coelho Netto (geb. 1865) und Graça Aranha (1868—1909). Beide verdanken ihren literarischen Ruhm in erster Linie den „indianistisch"-regionalistischen Romanen „O sertão" (1897) und „Chanaan" (1902), in denen sie den „sertão", das Innere des Landes, den brasilianischen Urwald und seine Bewohner, schildern. Coelho Netto verfährt dabei in seinem Werk als naiver Kolorist und entwirft grandiose Bilder vom Urwald und dem chaotischen Leben, das ihn erfüllt, in einer dem Gegenstand angepaßten reichen, aber ungezügelten Sprache voller Archaismen und vulgärer Neologismen.

Graça Aranhas Roman steht zu dem Coelho Nettos nach Auffassung und Darstellung im direkten Gegensatz. Ihn interessiert nicht die farbige Oberfläche, die Außenwelt allein, sondern der Mensch in ihr und seine Gedanken und Sorgen. Bei der Schilderung des „sertão" ziehen ihn daher besonders die sozialen Probleme an, so z. B. in „Chanaan" der Umwandlungsprozeß, dem der brasilianische Mensch unter dem Einfluß der Einwanderung, und die Einwanderer ihrerseits unter der Einwirkung der neuen Umwelt unterliegen. Das ist in diesem Roman vor allem für uns Deutsche interessant, weil die Hauptperson des Werkes, Milkau, ein Deutscher ist und die deutsche Einwanderung in Brasilien ja bekanntlich eine große Rolle spielt.

Dem nachdenklicheren Charakter Graça Aranhas gemäß ist auch die Sprache dieses bedeutenden Schriftstellers im Vergleich zu der Coelho Nettos ausgeglichener, geformter und doch in der Beschreibung der brasilianischen Natur nicht weniger lebens- und ausdrucksvoll, so daß Graça Aranha in seinem Schaffen tatsächlich jene glückliche Synthese erreicht hat, die ein Kritiker einmal treffend wie folgt charak-


Digitized by Google

terisierte: „Une alliance de deux pensées différentes — américaine dans la beauté voluptueuse de l'expression lyrique; européenne dans la sérénité presque froide de la pensée."

Auch in der wissenschaftlichen Prosa hat Brasilien in den letzten Jahrzehnten einige beachtliche Leistungen aufzuweisen. Ich erwähne nur das Hauptwerk des Geschichtsschreibers Euclydes da Cunha (1868—1909), „Os sertões" (1902), eine historisch, aber zugleich künstlerisch-stilistisch wertvolle Darstellung des Feldzuges gegen die religiöse Sekte der Canudos, die durch die darin enthaltenen tiefgründigen psychologischen und soziologischen Untersuchungen des „sertão" und seiner Bewohner die dichterische Behandlung dieses Gegenstandes durch Coelho Netto und Graça Aranha wertvoll ergänzt, ferner die großen Arbeiten der Literarhistoriker und Kritiker Sylvio Romero (1851—1914; „Historia da literatura brasileira", 1888, 1. Ausg.), José Verissimo (1857—1916; „Historia da literatura brasileira", 1916) und Ronald de Carvalho (1893—1935), dessen mehr ästhetisch orientierte „Pequenha historia da literatura brasileira" (1919) heute als beste Darstellung der brasilianischen Literatur gilt. 1921 wurde dieses Werk daher auch von der brasilianischen Akademie preisgekrönt. Abschließend sei zudem noch bemerkt, daß Ronald de Carvalho außerdem, soweit ich das übersehen kann, mit Guilherme de Almeida (geb. 1890) und Ribeiro Couto (geb. 1898) zusammen zu den begabtesten Lyrikern der jüngsten Generation gehört.

In den vorausgehenden informatorischen Übersichten über die neuere portugiesisch-brasilianische Literatur seit 1890 sowie in dem gedrängten Überblick über die katalanische Literatur seit der Romantik habe ich versucht, die Betrachtung möglichst weit in die Gegenwart vorzutreiben. Doch war es dabei nicht möglich, auf die jüngste Entwicklung in diesen Literaturen, auch nur in ihren wichtigsten Strömungen, näher einzugehen. Das soll am Schluß dieses natürlich noch in mancher Hinsicht unzulänglichen ersten Gesamtaufrisses der Literaturen des ibero-amerikanischen Kulturkreises im 19. und 20. Jahrhundert insoweit nachgeholt werden, als an dem Beispiel der spanisch-hispanoamerikanischen Lyrik von 1918 bis zur Gegenwart die Grundgedanken und die Richtung der jüngsten literarischen Entwicklung aufgezeigt werden sollen, die selbstverständlich auch heute in diesen Ländern wieder an französische Vorbilder anknüpft und voraussichtlich in den übrigen ibero-amerikanischen Literaturen ebenfalls wie bisher parallel oder ähnlich verläuft bezw. verlaufen wird.

Die spanische und hispanoamerikanische Literatur von 1918 bis zur Gegenwart setzt den „modernismo" fort und darf wohl als Enderscheinung, als letzte Entwicklungsstufe der literarischen Kunst der romantischen Epoche angesehen werden. Wie in der vorausgehenden Periode herrscht darin die Lyrik vor, die jedoch in folgerichtiger Weiterbildung der schon der modernistischen Dichtung innewohnenden exklusiven und subjektiven Tendenzen einen rein artistischen Charakter annimmt und außerdem den Roman als literarische Form zur Gestaltung soziologischer, philosophischer und allgemein-menschlicher Probleme in der Art, wie ihn das 19. Jahrhundert geprägt und auch noch die 98er gepflegt haben, völlig ausschaltet. In den Vers- und Prosaformen dieser neuen Lyrik wird die äußere und innere Wirklichkeit Gegenstand eines rein ästhetischen Spiels von seiten des Dichters, der selbstherrlich die Gesetze der Innen- und Außenwelt aufhebt, leblose Dinge beseelt, organische Wesen entseelt usw. Der Mensch und seine Welt sind für diese Kunst, die eigentlich nur sich selbst zum Thema hat — l'art pour l'art —, nur bedingt, nur als Stoff vorhanden. Bei diesem bewußten künstlerischen Entwirklichungsprozeß, den der spanische Philosoph Ortega y Gasset mit dem allgemein angenommenen Schlagwort „deshumanización del arte" bezeichnet hat, „fängt", überspitzt ausgedrückt, „der Dichter erst da an, wo er aufhört, Mensch zu sein" (el poeta empieza donde el hombre acaba). Der Dichter hebt sozusagen ganze neue Welten aus dem Nichts: willkürliche Welten metaphorisch verkleideter abstrakt-intellektualistischer Spekulationen ebenso wie andererseits solche scheinbar mit stenographischer Treue festgehaltener



Psychogramme des Unbewußten. Das wichtigste Mittel zur künstlerischen Verwirklichung dieser „Inhalte" ist die sogenannte absolute Metapher, das Bild. Während aber die Romantik nur gegen die Vernunft zugunsten der Gefühlswerte ankämpfte, kämpft die „ultraistische" Lyrik nach dem Vorbild von Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Guillaume Apollinaire und Max Jacob gegen die Logik, d. h. gegen den Zwang zu logisch-syntaktischer Formgebung des sprachlichen Ausdrucks, zugunsten einer reineren Darstellung der künstlerischen Idee. Das bedeutet in der Praxis, daß z. B. die extremste Richtung der heutigen Lyrik, die sogenannten „creacionistas" um den Chilenen Vicente Huidobro und den Spanier Gerardo Diego, absolute Metaphern, die in keinem logischen, sondern nur in psychologisch-assoziativem Zusammenhang stehen, aneinanderreihen, während andere Dichter, wie etwa die Spanier Rafael Alberti und Jorge Guillén, wohl reale Sachverhalte, sogar in logischem Zusammenhange, darstellen, sie aber durch die Umgestaltung der normalen syntaktischen Bindungen nach ästhetischen Gesichtspunkten oder durch Verwendung kühnster, unerklärt bleibender Bilder und Symbole poetisch derart intensivieren, d. h. für den Laien verschleiern, daß sie unverständlich werden. Neben diesen beiden hermetischen Richtungen, die als Experimente inhaltlich und formell gläsernen artistischen Kunstschaffens zwar interessant, letzten Endes aber doch als Ermüdungserscheinungen zu werten sind, wird eine dritte durch den spanischen Lyriker Federico García Lorca vertreten, der, anknüpfend an ähnliche Versuche und Absichten der Brüder Machado und Juan Ramón Jiménez', aus höchst entwickelter Subjektivität und formaler Überfeinerung den Sprung hinüber wagt in das andere Extrem der objektiv in Liedern und Balladen vorliegenden traditionellen Volksdichtung seiner andalusischen Heimat. Wenn auch diese nach der „naiven" volkstümlichen Kunst hin orientierte Dichtung im Gehalt oft doch „sentimental" bleibt und auch auf die Verwendung von Bildern, Sprach- und Versformen modernster Prägung keineswegs verzichtet, so wirkt in Lorcas Gedichten diese hybride Mischung raffinierter Primitivität anziehend, originell und irgendwie doch ursprünglich, nicht etwa nur auf Grund der vergleichsweise auch leichteren Verständlichkeit, sondern in erster Linie wegen der dahinter spürbaren Kraft echter, dichterischer Genialität.

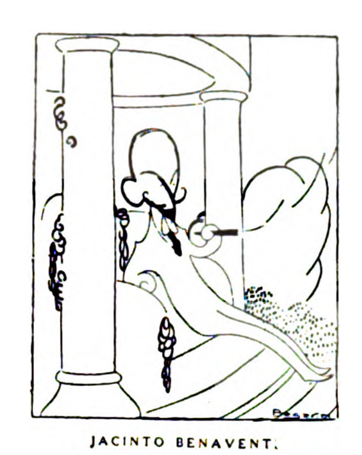
Ihren Ursprung und die entscheidenden Anregungen verdankt die eben in ihren Grundzügen skizzierte jüngste Periode der spanisch-hispanoamerikanischen Dichtung dem Chilenen Vicente Huidobro (geb. 1893), ihre heute mehr und mehr sich einbürgernde Bezeichnung als „ultraísmo" dem jungen spanischen Kritiker und Dichter Guillermo de Torre (geb. 1901 ?). Schon in seinem „Manifiesto a los poetas hispanoamericanos" (1914) war Huidobro theoretisch für eine Erneuerung der Dichtung eingetreten. Den entscheidenden Anstoß zur Verwirklichung der in ihm keimenden Erneuerungsbestrebungen erhielt er jedoch erst 1916 in Paris, wo er in engem Gedankenaustausch mit jungen französischen Dichtern, insbesondere mit Pierre Reverdy (geb. 1889), lebte. Dort veröffentlichte er auch seine erste ultraistische, in französischer Sprache geschriebene Gedichtsammlung „Horizon carré" (1917). Das Vorwort dieses Bandes enthielt bereits die theoretischen Grundgedanken seines „creacionismo", die in dem Gedicht „Arte poética" der Sammlung „Ecuatorial" (1918) noch einmal formuliert werden: „Alles, was die Augen schauen, muß (um-) geschaffen werden. . . . Erfinde neue Welten und pflege deine Sprache. . . . Der Dichter ist ein kleiner Gott" (Cuanto miren los ojos, creado sea . . . Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra . . . El poeta es un pequeño Dios). Im Sommer 1918 kam Huidobro mit diesen Ideen nach Madrid und wie Darío 20 Jahre vorher lebte er dort mit jüngeren Dichtern bis zum Ende des Jahres zusammen. Während dieser Zeit erschien die bereits erwähnte Gedichtsammlung: „Ecuatorial", ferner seine „Poemas árticos" und die, wie die meisten seiner späteren Werke, in französischer Sprache geschriebenen Gedichte der Bände „Hallali" und „Tour Eiffel", die uns infolgedessen hier nicht interessieren.

Als erste Auswirkung der neuen dichterischen Ideen Huidobros erschien schon im Januar 1919 in der Madrider Presse ein literarisches Manifest unter dem Titel „Ultra", unterzeichnet von einer Gruppe junger Dichter, deren Wortführer Guillermo de Torre war. Trotzdem die ultraistische Bewegung nach einer


Digitized by Google



MIGUEL DE UNAMUNO



JACINTO BENAVENT.



CONDESA DE PARDO BAZAN

PIO BAROJA





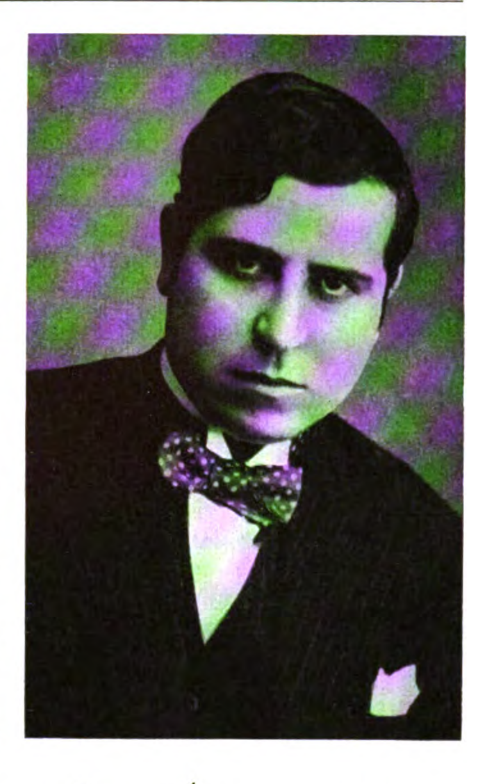
AZORIN

Die Generation von 1898.
Karikaturen von Fernando Marco.

Digitized by Google

kurzen Blüte in Zeitschriften wie ,,Grecia", ,,Ultra" und ,,Tableros" 1923 bereits verebbt und eigentlich davon nur der Name und die teilweise recht subjektiv gefärbte Geschichte und Vorgeschichte dieser Bewegung in dem Werk von Torre ,,Literaturas europeas de vanguardia" (1925) übriggeblieben war, so war andererseits doch durch die vorwiegend propagandistische Leistung des offiziellen ,,ultraísmo" die Lyrik in neue Entwicklungsbahnen gedrängt und weithin sichtbar durch das an sich unbedeutende, aber symptomatisch wichtige Manifest von 1919 der Bruch mit dem manierierten, epigonenhaften Modernismus in Daríos Prägung, dem sogenannten ,,rubenianismo", vollzogen worden.

Ein Autor allerdings, der zwischen der Generation von 1898 und den jungen, ultraistischen Dichtern im weiteren Sinne steht, hatte in seinem Werk die im letzten Grunde die Dichtung durch Übersteigerung des Subjektivismus und Überbetonung des artistisch-formalistischen Prinzips geradezu atomisierenden Tendenzen des ,,ultraísmo" vorweggenommen: Ramón Gómez de la Serna (geb. 1888). Trotz einem selbst für einen Spanier umfangreichen und imponierenden literarischen Werk, das abgesehen von seiner umfassenden journalistischen Tätigkeit heute bereits mehr als 60 Bände zählt, ist Gómez de la Sernas originellste literarische Leistung die Erfindung der sogenannten ,,greguería", die Ramón, wie man ihn in Spanien kurzweg nennt, teils über seine Romane und sonstigen Schriften verschwenderisch ausgestreut, teils in Sammelbänden 1916, 1919, 1927, 1931 und zuletzt mit einem aufschlußreichen Vorwort 1935 in dem Bändchen ,,Flor de greguerías" veröffentlicht hat. Was ,,greguerías" eigentlich sind, mögen einige Proben daraus zeigen:



59. Ramón Gómez de la Serna.

Lo que más duerme en la noche son las torres.	Was nachts am tiefsten schläft, sind die Türme.
Debían estar prohibidos esos automóviles que sueñan a aeroplanos y nos hacen mirar al cielo.	Die Automobile, die wie Flugzeuge surren und uns zum Himmel hinaufsehen lassen, müßten verboten werden.
El que tira un periódico abierto por la ventanilla del tranvía o del tren, realiza un acto tan escandaloso como si se hubiese arrojado él mismo.	Wer eine geöffnete Zeitung aus dem Fenster einer Elektrischen oder eines Zuges wirft, begeht eine ebenso skandalöse Handlung, wie wenn er sich selbst hinausgestürzt hätte.
El sindetikón es el dentifrico de los recortes.	Der Syndetikon ist die Zahnpasta der Zeitungsausschnitte.

Die Bezeichnung ,,greguería" bedeutet nach Aussage des Wörterbuches der spanischen Akademie dasselbe wie ,,algarabía", d. h. ,,wirres Geschrei, unverständliches Zeug", nach Ramóns Erklärung im Vorwort zu ,,Flor de greguerías" das, was die Lebewesen aus dem Unterbewußtsein wirr herausschreien, das, was die Dinge zu sagen haben (Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas). Tatsächlich sind die ,,greguerías" dichterische Momentaufnahmen der durch die künstlerische Phantasie völlig anthropomorphisierten und dadurch entwirklichten Außenwelt einerseits und der durch den gestaltgebenden Künstler bewußt gemachten Reaktionsgefühle des Unterbewußtseins auf Eindrücke der Außenwelt und des inneren Eigenlebens andererseits, aufgenommen aus einer in der Tiefe tragisch-nihilistischen, an der Oberfläche geistreich-humoristischen Perspektive, künstlerisch verwirklicht und verlautbart durch die Metapher. ,,Ich fühle mich sterben, jedoch leichten Sinns, und aus dieser Perspektive betrachte ich und kümmere ich mich um die Dinge der Welt" (Yo me siento morir alegremente, así me preocupo y me

Digitized by Google

fijo en las cosas), bekennt Ramón. Eine scheinbar gewaltige Erweiterung der inneren Wirklichkeit durch Einbeziehen der äußeren Wirklichkeit in die Willkür der dichterischen Phantasie und durch Mobilisierung, d. h. durch An-das-Licht-zerren bisher unberührt gelassener Seelengründe erweist sich letzten Endes als verzweifelter Versuch, der inneren Leere, dem Ennui, irgendwie zu entgehen und eine Art seelischen Gleichgewichts in einer sentimental-ironischen, grotesk-heroischen Haltung zu suchen. So wird für den Dichter, ohne inneren Schwerpunkt und ohne Lebensinstinkt, die Welt und sein Seelenleben zum Spielball von Intellekt und Phantasie, alles wird relativ, der Kosmos der Welt zum fragmentarischen Chaos, die Dichtung selbst aber zerfällt in lyrisch-subjektivistische Atome, wird zu „greguerías". Man hat daher mit vollem Recht Gómez de la Serna den „demoledor Hércules joven de las letras" genannt. In allen literarischen Gattungen hat er sich versucht und gezeigt, daß er sie beherrscht, aber alle hat er irgendwie leicht umgebogen und dadurch denaturiert, zersetzt. Trotz seiner zahlreichen sogenannten Romane, wie „El doctor inverosímil" (1914), „La viuda blanca y negra" (1917), „El incongruente", „El secreto del Acueducto" etc., wird man Ramón nicht als Romancier bezeichnen können, ebensowenig aber auch als Kritiker, Essayist oder Dichter. „Ramonismo" hat man infolgedessen sein Werk einmal etikettieren wollen; man sollte es besser als den folgerichtigen literarischen Nihilismus in Aktion und Ramón Gómez de la Serna als den Liquidator der romantisch-subjektivistischen Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Spanien bezeichnen.

Was in Gómez de la Sernas sämtlich in Prosa geschriebenen Werken in verhältnismäßig einfacher Form und offenkundig in Erscheinung tritt, begegnet zum großen Teil, artistisch komplizierter und weniger durchsichtig, wieder in den Vers- und Prosawerken der zahlreichen zeitgenössischen Lyriker ultraistischen Gepräges, von denen heute in Spanien Pedro Salinas (geb. 1891; „Presagios", 1923; „Víspera del gozo", in Prosa, 1926; „La voz a tí debida", 1935), Jorge Guillén (geb. 1893; „Cántico", 1928; 2. vermehrte Aufl. 1935), Gerardo Diego (geb. 1896; „Imagen", 1922; „Manual de espumas", 1924; „Versos humanos", 1925), Federico García Lorca (geb. 1898; „Libro de poemas", 1921; „Canciones", 1927; „Poema del cante jondo", 1931; „Llanto por Sanchez Mejías", 1935), Rafael Alberti (geb. 1903); „Marinero en tierra", 1925; „Cal y canto", 1929; „Poesía" (1924—30, 1934) und der Gómez de la Serna nahestehende, aber konstruktivere Benjamin Jarnés (geb. 1888), Autor mehrerer bedeutender lyrischer Romane und anderer Prosawerke („El profesor inútil", 1926; „Paula y Paulita", 1929; „Locura y muerte de nadie", 1929), in Südamerika der Argentinier Jorge Luis Borges (geb. 1900; „Fervor de Buenos-Aires", 1923; „Luna de enfrente", 1925) und die beiden Mexikaner Carlos Pellicer (geb. 1899; „Colores en el mar y otros poemas", 1921; „Piedra de sacrificios, poema ibero-americano", 1924; „Seis, siete poemas", 1924; „Hora y 20", 1927) und José Gorostiza (geb. 1900; „Canciones para cantar en las barcas", 1925) bereits als anerkannte Schriftsteller gelten.

Da die Werke all der eben angeführten Dichter, in denen Welt und Mensch aus allen nur erdenklichen, den banalsten und geistig subtilsten, ausgefallensten Perspektiven gesehen und literarisch in einer in jeder Hinsicht gekonnten Hochform dargestellt werden, ganz ausgesprochen an einen engen Kreis literarischer Kenner und Feinschmecker gerichtet sind, meine Darstellung aber für Leser bestimmt ist, denen eine lebensnahe, poetische Kunst mehr am Herzen liegt als artistische Kunstexperimente, genügt zur Orientierung die oben gegebene Liste der führenden Autoren der zeitgenössischen spanischen und hispanoamerikanischen Lyrik und ihrer wichtigsten Werke.

Daß sich die zeitgenössische Literatur in Spanien wie überall innerhalb des durch Europa bestimmten Kulturkreises neue Wege zur Wirklichkeit suchen muß, wenn sie nicht an artistischer Hypertrophie und innerer Unfruchtbarkeit zugrunde gehen will, daß die Dichter es wagen müssen, endgültig ihren elfenbeinernen Turm zu verlassen und ihre Kräfte an der Meisterung und Gestaltung der objektiven Wirklichkeit zu messen, dürfte sich aus der geschilderten Sachlage klar ergeben. Ob die Rückkehr vom Ich zum Wir, die Verlagerung des Schwerpunktes der dichterischen Betrachtung aus der inneren und dazu nur egozentrisch gesehenen Wirklichkeit zur objektiv gefaßten inneren und äußeren Wirklichkeit, vom artistischen Literatentum zum wirklichen Dichtertum, auf dem Umweg über die Politik erfolgen und die Kunst über ein kämpferisch eingestelltes, politisches Schrifttum zu allgemeiner interessierenden, existenziellen Fragen und Darstellungsgebieten zurückfinden wird, was ein Blick auf die literarische Entwicklung im Frankreich von Gestern und Heute nahelegt, wird die nächste Zukunft lehren.


Digitized by Google

Bibliographie.

Außer den einschlägigen Werken der allgemeinen Bibliographie über die romanischen Literaturen (vgl. Bd. I, S. 17/18) und den Ergänzungen dazu für die ibero-amerikanischen Literaturen im Zeitraum von 1800—1870 (vgl. Bd. I, S. 381) wurden für den vorausgehenden Abschnitt (1870 bis zur Gegenwart) besonders folgende Werke benutzt:

Spanien: J. Fitzmaurice-Kelly: Geschichte der spanischen Literatur. Herausgegeben von A. Hämel, Heidelberg (Winter) 1925. — H. Petriconi: Die spanische Literatur der Gegenwart (seit 1870). Wiesbaden 1926. — J. F. Montesinos: Die moderne spanische Dichtung. Leipzig-Berlin 1927.

Spanien und Hispano-Amerika: Guillermo de Torre: Literaturas europeas de vanguardia. Madrid 1925. — R. Cansinos-Asséns: La nueva literatura III: La evolución de la poesía (1917—1927). Madrid 1927. — R. Blanco-Fombona: El modernismo y los poetas modernistas. Madrid 1929. — Federico de Onís: Antología de la poesía española. Madrid 1932.

Katalonien: Rudolf Grossmann: Die katalanische Lyrik der Gegenwart. Hamburg 1923. — J. J. A. Bertrand: La littérature catalane contemporaine. Paris 1933.

Portugal: Fidelino de Figueiredo: Historia da litteratura realista. Lisboa 1924. Ders.: Estudos da litteratura II. Lisboa 1919. (Insbesondere darin der Aufsatz: Sobre la evolución de la novela moderna en Portugal.) — Pierre Hourcade: Panorama du modernisme littéraire en Portugal (Bulletin des études portugaises, Januar-Mai-Nummer, Coimbra 1931). — Mendes dos Remedios: Historia da literatura portuguesa. Coimbra 1930. — G. Le Gentil: La littérature portugaise. Paris 1935. — Agostinho de Campos: Anthologia Portuguesa. Lisboa 1920ff.

Brasilien: Victor Orban: Littérature brésilienne. Paris 1914. — José Verissimo: Historia da literatura brasileira. Rio de Janeiro 1916. — Ronald de Carvalho: Pequenha historia da literatura brasileira. Rio de Janeiro 1919.

Digitized by Google



60. Rumänisches Bauernhaus in der Kleinen Walachei (Oltenien). (Aufnahme: „Photo Presse".)

DIE RUMÄNISCHE LITERATUR.

Von Martin Block.

I. DIE STELLUNG DER RUMÄNISCHEN LITERATUR INNERHALB DER ROMANISCHEN LITERATUREN.

In der Reihe der romanischen Literaturen nimmt sich die Vertreterin der Ostromania, die rumänische, als eine Schwester aus, von der man auf den ersten Blick meinen möchte, sie sei mit den romanischen Schwestern nicht verwandt. In ihrer Kindheit scheinen weniger tiefe Gemeinschaft mit der Mutter Roma als vielmehr das Drum und Dran der neuen Umwelt, Byzanz und das Slawentum, für die Umbildung des dako-romanischen Grundes entscheidend gewesen zu sein. Bereits im 5. Jahrhundert hörte das Hin und Her mit Westrom auf, und die romanische und romanisierte Bevölkerung Mösiens und Dakiens setzte aus sich heraus die oströmische Kultur fort. Um 600 wird in Konstantinopel nicht mehr lateinisch, sondern griechisch, in der Provinz neben romanisch noch dakisch bzw. thrakisch (bessisch) gesprochen. Ein neues Kulturzentrum, Byzanz, hatte das Erbe Westroms angetreten. Orientalisch-byzantinische, den westromanischen Literaturen unbekannte Einflüsse prägten fremdartige Wesenszüge in Kultur und Geistesleben der Dakoromania. Die Slawen, die in diesem Raum vom 5.—7. Jahrhundert eine neue Heimat gefunden hatten, entromanisierten das


Digitized by Google

heutige Serbien und Bulgarien, schwächten den romanischen Einschlag im heutigen Rumänien, indem sie diese Länder durchsetzten. Auf dem Boden dieser Kulturgemeinschaft entwickelte sich geschichtlich die rumänische Kultur, die trotz vieler Berührungen und Untermischungen mit fremden Bestandteilen völkisch und sprachlich von allen südosteuropäischen Kulturen die oströmische Tradition am besten bewahrt hat. Die Züge des balkanromanischen Gesichts sind so tief ein- und ausgeprägt, daß sie sich in ihrer Wesenhaftigkeit nicht veränderten, als sich die Trägerin dieses Eigengesichts im 18. und 19. Jahrhundert auf ihre lateinische Abstammung besann und nach ihren anderen romanischen Schwestern schaute, um sie in ihrem Wesen nachzuahmen.

Die geschriebene und gedruckte rumänische Literatur ist verhältnismäßig jung. Vier Jahrhunderte, oder wenn man will, anderthalb Jahrhundert sind kein Alter für Europa. Die von Mund zu Mund überlieferte und bis auf den heutigen Tag wirklich lebendig gebliebene Volksliteratur jedoch ist so alt wie das Volk selbst. In ihr haben wir die ununterbrochene Linie des Rumänentums zu suchen, die erst in das bewußt künstlerische Schaffen einmündet, nachdem die Zeit des Übersetzens und Nachahmens vorüber und durch geistliche und geschichtliche Schriften der Boden für die Aufnahme des Volkstümlichen bei allen Schichten bereitet war. Wie fast überall sind die Schriftgelehrten, Geistliche und Adelsangehörige, auch hier die Schöpfer, Träger, Gönner und Leser der geschriebenen und gedruckten Literatur. Die Bojaren und die Städter haben Bildung und Sinn für höhere Kulturwerte, das schriftlose Bauern- und Hirtenvolk die Kraft und den Reichtum an ursprünglichen ungeschriebenen, lebensnahen Geistesprodukten, die unmittelbar aus dem weder durch Schule noch Kirche umgebildeten Innern quellen und den reinsten Ausdruck der Volksseele darstellen, so daß man versucht wäre, die rumänische Volksliteratur von der Kunstliteratur zu trennen nach dem Versuche Gasters, der 1883 eine Volksliteratur des rumänischen Volkes schrieb. Diese beiden Literaturströme fließen im 19. Jahrhundert ineinander und schaffen eine sich des Rumänentums bewußt werdende und bleibende Literatur, die in ihren Autoren die Synthese des Volksnahen mit dem höheren Gedanken des Künstlers und Philosophen und den vollendetsten Ausdruck im Genie Eminescu gefunden hat. Keine Geistesgeschichte ist wohl so innig mit Volkstum verknüpft wie die rumänische. Und gerade deshalb liegen in ihr Keime oder Ansätze zu Entwicklungen, die so ganz anders sind, als sie die übrigen romanischen Literaturen gehabt haben. An den westeuropäischen Wandlungen konnte die rumänische Kultur nicht teilnehmen. Es fehlte das einigende Band der lateinischen Kirchensprache, die Rolle des Lateins hatte das Kirchenslawische oder Altbulgarische übernommen. Es gibt kein literarisches Mittelalter, keine Troubadours oder Minnesänger, keine lateinische Renaissance wie etwa in den östlichsten Ausläufern westeuropäischer Kultur, in Polen und Ungarn. Während im Westen die Sonne einer neuen Menschheitsepoche leuchtete, schien über Rumänien der Halbmond, der nur wenig Licht in die geistige Bildung des rumänischen Volkes brachte, es dafür in seiner volkheitlichen Eigenart beließ.

Die besondere Ausprägung, die das Christentum im griechisch-orthodoxen Glauben gefunden hatte, veränderte den rumänischen Menschen in seinem innersten Wesen ebensowenig. Das orthodoxe Christentum, das frühzeitig mit dem heidnischen Glauben eine Symbiose eingegangen war, bildete einen Wall gegen westliche Strömungen, die durch den Katholizismus immer und immer wieder einzudringen versuchten. Neugriechische Einflüsse zur Phanariotenzeit beschränkten sich ausschließlich auf die Bojarenschicht, die an griechischer Sprache und griechischer Kultur aus Standesrücksichten Gefallen fand. Als letztes wurde west- und mittel-


Digitized by Google

europäisches Gedankengut auf das rumänische aufgepfropft. Diese scheinbare Veredelung ertrug das Rumänische nicht ganz ohne Erschütterung. Was an Kulturellem nicht adäquat in Rumänisches umgeformt werden konnte, blieb Nachahmung und äußerer Schein. In dem Kampfe des französischen, griechischen Einflusses mit dem bodenständig rumänischen Volkstümlichen siegte in der rumänischen Literatur das letztere durch seine Lebenskraft. Es war daher für die Selbständigkeit der rumänischen Kultur ein Glück, daß sie in einer fortgeschrittenen Wachstumsperiode mit West- und Mitteleuropa in Fühlung kam, in der sie bereits so viel Festigkeit gewonnen hatte, daß Fremdes ihr nichts mehr anhaben konnte.

Die rumänische Sprache ist durch alle Zeiten und Einflüsse hindurch in ihren Grundzügen romanisch geblieben, sie ist ein Romanisch in südosteuropäischer Prägung. Die Ausbildung der Gedanken- und Gefühlswelt jedoch gehört nach dem Vorhergesagten dem bodenständigen Kraftfeld an, das Romanisches organisch verschmolz mit Dakischem, Byzantinischem und Slawischem. Nicht die Scheidung in eine lateinische und eine dieser fremd gegenüberstehende Seele erschließt also das Verständnis der rumänischen Literaturerscheinungen, sondern vielmehr eine unter südosteuropäischem Gesichtswinkel eingestellte Betrachtung, in der die romanische wohl als grundbestimmende, die übrigen aber als ebenso wertvolle wesensbestimmende Seiten angesehen werden. Durch alle Generationen zieht sich im Laufe der Entwicklung dieser das Rumänentum kennzeichnende Zug, der das rumänische Volk von den anderen Nachbarvölkern und noch mehr von den westromanischen unterscheiden läßt. Und da ist die rumänische Literatur am größten und eindrucksvollsten, wo gerade dieser Zug echten rumänischen Wesens der Wahrhaftigkeit gegen sich und sein Volk Gestalt gefunden hat, wie z. B. in den Dichtungen eines Creangă, eines Eminescu, in den Schriften eines Kogălniceanu, eines Bălcescu und in den Sammlungen von Volksliteratur eines Alecsandri und Russo u. a., die nie mehr sein wollten, als sie sind, weder Lateiner noch Westeuropäer, sondern Rumänen.

Und damit ist eine andere Seite der rumänischen Literatur berührt, die den Rumänen mit Bezug auf sein Volk, seine Abstammung, seine Vergangenheit und sein nationales Ideal sieht. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durchglüht dieses Volk das brennende Verlangen, alle seine Stämme, die teils unter österreichischer, ungarischer, teils unter russischer Herrschaft lebten, unter Abschüttelung des fremden Joches zu einem großen Volke zu vereinen. Das nationale Bewußtsein war bereits durch die Chronisten wachgerufen worden und hatte besonders in Siebenbürgen Anstoß und Impuls zu einer lateinisch orientierten Strömung gegeben, die hier mehr kulturelle als literarische Bedeutung behielt. Diese lateinische Bewegung erweiterte sich im Altreich jedoch, d. h. in der Moldau und der Walachei, zu einer rein nationalen literarischen Bewegung, die von Vaterlandsliebe und dem Bewußtsein eigener Kraft getragen war. Als dann im Jahre 1919 das nationale Ideal eines Großrumänien, der Wunsch der Vereinigung aller Rumänen unter einer politischen Führung in Erfüllung gegangen war, verstummte diese Saite dichterischen Empfindens, die Klage um die Bedrückung und die Sehnsucht nach Erlösung hörten auf. Rumänien hat sich gefunden und erkennt nun die Sendung, die es hat in der Reihe der europäischen Kulturen.

Sprachlich und volklich ist das Rumänentum einheitlich, wie schon äußerlich das Land innerhalb seiner Grenzen einen geschlossenen abgerundeten Staatskörper darstellt, durch den gleichsam wie eine Art Rückgrat die Karpaten mitten hindurchziehen. Die Moldau, die Große Walachei (Muntenien) und die Kleine Walachei (Oltenien), Siebenbürgen, die Bukowina, Bessarabien und die Dobrudscha bilden durch ihre getrennte geschichtliche Entwicklung lokal gefärbte Bestandteile eines großen Volkes. Die seelischen Spannungen zwischen den Bewohnern der einzelnen Landesteile sind nie so groß, daß sie für den Bestand des Staates eine Gefahr bilden könnten. Das völkische Zusammengehörigkeitsgefühl läßt die Grad- und



Wesensunterschiede in der Bildung und die Höhenunterschiede in der Kultur vergessen und überbrückt die Gegensätze; jeder Volksteil trägt zu einer gemeinsamen Literatur bei und hat eine durch die Geschichte bedingte Vermittlerrolle. Die Bewohner Siebenbürgens und der Bukowina, die die Pforten zum Westen geöffnet hielten, zeigen in Erziehung und Geisteshaltung, daß sie Mitteleuropäer sind; die Vorkriegsgeneration studierte meist in Wien oder an reichsdeutschen Universitäten. Die Moldau und die Bukowina hatten Beziehungen zu Polen; Bessarabien war mit russischem Geistesgut bekannt. Die nahezu $15^1/_2$ Millionen Rumänisch als Muttersprache sprechenden Rumänen haben eine im großen und ganzen einheitliche Sprache, die sich in Wortschatz und Klangfarbe wie auch durch die Veränderung gewisser Konsonanten regional unterscheidet. Aus der muntenischen Mundart (Târgovişte, Bukarest) hat sich eine Schriftsprache herausgebildet, die heute leider allzuoft in städtischen Kreisen auf Kosten ihrer Schönheit durch Neologismen, besonders Französismen, überladen ist. Glücklicherweise befleißigen sich die Dichter und Prosaschriftsteller eines rumänischen Stils, der seinen Wortschatz aus der Volkssprache schöpft. Je nach Herkunft des aus dem Volke stammenden Dichters werden aus allen rumänischen Landschaften fortwährend neue Wörter in die Schriftsprache eingeführt, die allmählich die schöne rumänische Sprache von der Schlacke der Neologismen befreien werden, soweit diese sich nicht bereits durch Färbungen von Begriffen unentbehrlich gemacht haben.

Die Rumänen sind mittelgroß, auch langköpfig und dunkelhaarig, haben feurig beredsame Augen. In Siebenbürgen und in der Moldau finden sich häufig nordische und ostische Typen. Das rumänische Volk lebt von Ackerbau und Viehzucht, seine Städte sind Landstädte. Nur in Bukarest, in den Donauhafenstädten Brăila und Galaţi herrscht internationales Leben. Es ist ein äußerst begabtes, gastfreundliches und junges Volk.

II. DIE ANFÄNGE DER RUMÄNISCHEN LITERATUR.

Der orientalisch-byzantinische Einfluß in slawischem Gewande. 14. bis 16. Jahrhundert.

Am Eingang in die rumänische Literatur oder besser in die Literatur auf rumänischem Boden stehen altbulgarische Werke geistlichen Inhalts, in einigem Abstand davon erscheinen rumänisch geschriebene Kirchenwerke und Chroniken, die zum eigentlich Literarischen hinführen.

Wie im Westen bilden auch hier in der ältesten Zeit die Klöster Mittelpunkte des gesamten geistigen Lebens. Sie gediehen in der Sonne der slawisch-byzantinischen Kultur ganz besonders. Und als nach dem Verfall des ersten Bulgarenreichs die bulgarische Kirche gräzisiert wurde, hielt sich in dem romanischen Teil des Reiches das Altbulgarische nicht nur als Kirchensprache, sondern wurde sogar Staatssprache, in der Urkunden abgefaßt wurden. Dieser slawisch-byzantinische Einfluß verstärkte sich, als die Türken im 14. Jahrhundert in die Balkanhalbinsel eindrangen und die flüchtigen Mönche mit ihren kostbaren Handschriftenschätzen in Rumänien erschienen. Neue Klöster entstanden, um die Menge der fremden Apostel aufzunehmen. Die meisten von ihnen waren griechische und südslawische Mönche, die sich kaum die Mühe nahmen, die Sprache ihres Wirtsvolkes zu erlernen. Sie übersetzten in rumänischen Klöstern in



61. Klosterkirche von Suceviţa als Beispiel eines Bukowiner Klosters.
(Aufnahme: „Photo-Presse".)

Digitized by Google



62. Aus einem altbulgarisch-griechischen Evangelienbuch von 1429 des Klosters Neamțu: der Evangelist Lukas.
(Aus S. Pușcariu: Isloria lit. rom.)

fremden Sprachen. So kam es, daß gerade Rumänien eine Hochburg für die slawisch-byzantinische Kultur wurde. Die meisten überlieferten Handschriften sind griechische und altbulgarische Übersetzungen oder Abschriften von bestehenden, aber diese sind so künstlerisch reich koloriert ausgestaltet, daß wir von einer Blüte der Buchkunst sprechen können. Die Klöster Neamț, Voroneț, Homor, Putna und Tismana sind wegen ihrer altbulgarischen oder zweisprachig (slawisch-griechisch) geschriebenen Übersetzungen (Abb. 62) berühmt. Eine andere Bildungsstätte außer den Klöstern gab es damals nicht. Der einzige Versuch, der des Heraclie Despot (1561—63), der in Montpellier Medizin studiert hatte, nach westlichem Vorbilde eine humanistische Universität mit Bibliothek in Cotnari zu gründen, schlug fehl, weil man in dieser Gründung einen offenen Angriff auf die orthodoxe Kirche erblickte.

Aus der von der klösterlichen Kultur beherrschten Zeit ragt als einziger Fürst Neagoe Basarab (1512—1521; Abb. 63) hervor, dem die berühmten Mahnreden an seinen Sohn Teodosie zugeschrieben werden. Sie stellen eine Blütenlese aus religiösen, philosophischen und unterhaltenden Schriften der Zeit dar und reihen in der altbulgarischen Literatur als wertvolles literarisches Dokument. In rumänischer Sprache sind sie uns erst 1654 überliefert worden.

In den Klöstern entstanden auch die ersten Annalen und Chroniken in altbulgarischer Sprache, so die von Putna (1359—1565), die von Bistrița (1359—1506) u. a. Der erste rumänische Chronist war Macarie (gest. 1558), der sich Constantinos Manasses zum Vorbild nahm und die Geschichte vom Tode Stephans d. Gr. (1504) bis Petru Rareș (1541) schrieb und sie später bis 1551 fortsetzte. Auch die ersten Drucke waren altbulgarisch. Ein serbischer Mönch druckte mit den aus Venedig über Cetinje nach der Großen Walachei gebrachten Lettern 1512 ein Evangelium auf Pergament. Auch der erste rumänische Typograph Coresi druckte noch 1557 in Târgoviște kirchenslawische Bücher.

An allen diesen literarischen Erzeugnissen hatte das rumänische Volk keinen Anteil; sie waren in einer Sprache geschrieben, die außer den Geistlichen, einigen Fürsten und den Schreibern der fürstlichen Kanzleien das Volk nicht verstand. Erst im nächsten Jahrhundert drang Rumänisch allmählich als Kirchensprache durch, die man aber weiter mit kyrillischen Lettern schrieb. Die kyrillische Schrift wurde in den Fürstentümern erst um 1860 gegen die lateinische eingetauscht.

Der erste schriftliche Gebrauch der rumänischen Sprache. Die geistliche Literatur bis zum 17. Jahrhundert.

1484 ist nachweisbar die rumänische Sprache zum erstenmal schriftlich angewandt worden, und zwar in einem Schwur Stephans d. Gr., den er dem polnischen König Kasimir tat. Es heißt in diesem Zusammenhang, daß „haec inscriptio ex valachico in latinum versa est". Später ist mehrfach in Rechnungen der Stadt Hermannstadt von übersetzten rumänischen Briefen die Rede. Aber keine dieser frühen Urkunden ist uns erhalten. Das erste rumänische Dokument stammt aus dem Jahre 1521, es ist ein Brief eines wenig gebildeten Einwohners Neacșu aus Câmpulung an den sächsischen Bürgermeister von Kronstadt (Brașov), in dem dieser in einem mehr oder weniger unbeholfenen Rumänisch benachrichtigt wird, daß die Türken die Donau überschritten hätten. Dann erscheinen rumänische Glossen in altbulgarischen Texten, Briefe häufen sich, ein Vaterunser fand sich, das ein moldauischer Bojar seinem polnischen Freunde gesandt hatte, ferner ist ein Befehl des Mihai Viteazul aus dem Jahre 1600 überliefert, der als erstes Doku-


Digitized by Google

ment für den offiziellen Gebrauch der rumänischen Sprache gilt. Unter dem Einfluß der Hussiten, die im Gegensatz zum Katholizismus predigten, daß das Wort Gottes viel besser in der Landessprache verkündet werden könne, entstanden rumänische Übersetzungen, die den das Kirchenslawische unvollkommen handhabenden, wenig tief gebildeten Geistlichen höchst willkommen waren. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — vielleicht auch schon früher — mögen wohl alle Hauptwerke der christlichen Kirche ins Rumänische übersetzt worden sein. Wer sie ins Rumänische übertrug, weiß man ebensowenig, wie man den Ort, wo, und die Zeit, wann diese übertragen wurden, kennt. Nach dem Rhotazismus, jener lautlichen Erscheinung, die intervokales n zu r macht, und die in den ersten überlieferten Werken erscheint, ist als Abfassungsgebiet Nordsiebenbürgen, Maramureş, dann auch die Moldau als wahrscheinlich zu betrachten. Alle späteren Handschriften, d. h. die des 16. Jahrhunderts, Übersetzungen und Abschriften von Übersetzungen gehen auf nicht erhaltene Handschriften des 15. Jahrhunderts zurück.

Bis jetzt sind drei aus dem Altbulgarischen übersetzte handschriftliche Psalterausgaben und eine fragmentarische Apostelgeschichte aus jener Zeit bekanntgeworden. Es sind dies: Psaltirea Scheianǎ, Psaltirea Voroneţeanǎ, Psaltirea lui Hurmuzachi und der Codex Voroneţean mit der Apostelgeschichte, der 1871 in dem Bukowiner Kloster Voroneţ gefunden wurde. Der Codex Sturdzan, nach dem Fundort bei Turda auch Textele Măhăcene genannt, enthält Schriften verschiedenster Art, darunter auch Volksbücher, und ist um 1600 geschrieben. Die Evangelien sind uns aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt.



63. Neagoe Basarab, Freske aus dem Kloster Argeş.
(Direcţiunea Presei: Aufnahme Foto-Tehnica.)

Alle diese Handschriften sind mehr oder weniger sklavische Übersetzungen, die Übersetzer sind sämtlich durch die kirchenslawische Schule gegangen, die Schreiber waren oft Fremde mit nicht ausreichenden rumänischen Sprachkenntnissen. Und wo es rumänische Mönche waren, hatten sie sich durch die Vorlage und das Altbulgarische im Ausdruck so unfrei gemacht, daß man nichts von einem rumänischen Stil in ihren Werken spüren kann. Zum Glück blieb diese Sprache auf die Kirche und ihre Diener beschränkt und nistete sich nicht in die Sprechweise des Volkes ein. Die lebendigen Kräfte des rumänischen Stils wirkten daher vorläufig noch immer nur in der mündlichen Überlieferung. Die Übersetzungen der biblischen Bücher waren nicht geeignet, einen rumänischen Stil sich entfalten zu lassen.

Siebenbürger Sachsen gaben unter Ausnutzung des regen Verkehrs zwischen Siebenbürgen und der Walachei den Anstoß, daß der Diakon Coresi seine Druckerei von Târgovişte nach Kronstadt verlegte, von wo sie rumänische Bücher geistlichen Inhalts in größeren Mengen verbreiten wollten, weil sie hofften, die Rumänen auf diese Weise zum Luthertum bekehren zu können. 1544 hatten bereits Hermannstädter Sachsen einen Katechismus in rumänischer Sprache gedruckt, der von der rumänischen Geistlichkeit viel gekauft wurde und mit der 1559 erschienenen „Intrebarea creştineascǎ" des Coresi wohl identisch ist. Leider ist bis heute ein Exemplar jenes Katechismus noch nicht aufgefunden worden. Ebenso versuchten die kalvinistischen Ungarn durch Einsetzen von kalvinistischen rumänischen Bischöfen und durch Gründung von Schulen, durch gedruckte Predigten das Kirchenslawische zu verdrängen und Rumänisch einzuführen. Gegen diese Bestrebungen machte die orthodoxe höhere Geistlichkeit in den Fürstentümern zu wiederholten Malen Front. Lutherischer und kalvinistischer Bekehrungseifer schenkte den Rumänen also die ersten rumänischen Drucke.

Wenn auch Coresi sich weniger als Übersetzer betätigte, sondern viel mehr die Übersetzungen anderer druckte, so hat er das Verdienst, die allerersten bekanntgewordenen Bücher in rumänischer Sprache gedruckt zu haben. Am 3. Mai 1560 begann er den Druck des rumänischen Evangeliums, der am 30. Januar

Digitized by Google

1561 beendet war, „să fie popilor rumânești să'nțeleagă", damit die rumänischen Popen es verstehen, wie es im Vorwort des Herausgebers Hans Benkner heißt, der zur Bekräftigung der Notwendigkeit seiner Übersetzung die Worte des Apostels Paulus an die Korinther hinzufügt: „In sfânta besearecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înțeles decât zeace mie de cuvinte neînțelease în limbă striină", in der Heiligen Kirche ist es besser, fünf verständliche Worte zu sagen als zehntausend unverständliche in einer fremden Sprache. Durch diesen Satz wird bestätigt, daß es für manche rumänischen Geistlichen schwer gewesen sein mag, Altbulgarisch zu verstehen, besonders aber in Siebenbürgen, wohin die byzantinisch-slawische Renaissance nicht in dem gleichen Maße eingedrungen war wie in die Moldau und die Walachei. Die Vervielfältigung der Heiligen Schriften durch den Druck war eine Tat, man brauchte nicht mehr die teueren, zeitraubenden Abschriften. 1570 folgten von Coresi eine Psaltire und eine Evanghelie. Eine kirchenslawisch-rumänische Ausgabe der Psaltire erschien 1577, eine Ausgabe der Evanghelie cu învățătură 1581. Die in Coresis Übersetzungen angewandte Sprache hat die Grundlage abgegeben für die literarische Sprache, es ist die muntenische Mundart, die dem südlichen Siebenbürgischen am nächsten steht und daher auch das beste Bindeglied zwischen diesseit und jenseit der Karpaten war, Târgoviște und Brașov. Außerdem wurde durch Coresis Tätigkeit zum erstenmal die rumänische Rechtschreibung in kyrillischen Buchstaben festgelegt, letzten Endes entstand dadurch nicht zum wenigsten das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit und der Einheit des rumänischen Volkes.

Der Kampf um das Bekenntnis in Siebenbürgen wurde zugunsten der orthodoxen Kirche entschieden. Lutheraner und Kalvinisten hatten trotz ihrer Verdienste um die Erhebung der rumänischen Sprache zur Kirchensprache keine Bekehrungserfolge zu verzeichnen. Der Verteidiger des Orthodoxismus, Petru Movila (1596—1646), ein Moldauer von Geburt, der Metropolit von Kiew, unterstützte Mateiu Basarab und Vasile Lupu, die Fürsten der Walachei und der Moldau, im Drucken von kirchlichen Büchern, die nach Siebenbürgen gesandt wurden.

Den Höhepunkt erreichte die kirchliche Literatur, die bereits zum Volkstümlichen hinführt, in der Tätigkeit des moldauischen Metropoliten Dosofteiu (1624—93) und in der vollständigen Bibelübersetzung, die im Jahre der Thronbesteigung Constantin Brâncoveanus 1688 als Prachtausgabe in Bukarest gedruckt wurde. Der erste gab uns in seinem Werk „Viața și petrecerea sfinților" 1682 ein wahres Volksbuch über das Leben der bedeutendsten Heiligen, indem er aus griechischen Werken schöpfte. Diese Heiligengeschichten und die Psalmen waren die gelesenste Lektüre der damaligen Zeit. Aus der Feder desselben Metropoliten stammt 1673 auch eine Psaltire in 6800 Versen, die auf ein Werk des Polen Kochanowski von 1577 fußt. Einige von seinen Versen, z. B. der 46. Psalm, den die Colindăsänger auf ihren Rundgängen noch heute singen, ohne daß sie wissen, woher diese Verse kommen, sind volkstümlich geworden. Die Bedeutung der Bibelübersetzung von 1688 oder der „Biblia lui Șerban", wie sie sonst noch heißt, liegt darin, daß ihre Sprache die Kirchensprache des rumänischen orthodoxen Gottesdienstes wurde. Die Ungelenkheit der Übersetzungssprache ist durch sie überwunden. Die Kirchenliteratur hat nun ihre sprachliche Mission erfüllt, sie wird von jetzt ab theologische Fachliteratur und scheidet damit aus der eigentlichen aus. Sie gibt die Führung ab an die Chronisten und die Volksliteratur. Der Metropolit Varlaam sprengte durch seine „Cartea românească cu învățătură (1643), Predigten über Heiligenleben, den engen Rahmen der biblischen Literatur. Der Metropolit Antim (gest. 1716) schließt diese Reihe mit einer Sammlung von Predigten und Grabreden, die einen hohen kulturgeschichtlichen Wert haben.

Die volkstümliche Literatur des 17. Jahrhunderts.

Die Literatur hörte auf, ausschließlich religiös-kirchlich zu sein in dem Augenblick, wo Herrschergestalten hervorragten, die sich um die Bildung und die Kultur des Landes kümmerten. Das geschah besonders unter dem walachischen Fürsten Mateiu Basarab (1632—54), dem Fürsten der Moldau Vasile Lupu (1634—53) und unter Constantin Brâncoveanu (1688 bis 1714). Noch immer sind auch in dieser Epoche die Bojaren die Träger der schriftlich fixierten Literatur.

Es erscheinen Vorschriften, Gesetze usw., die sowohl das kirchliche wie weltliche Leben regeln. Die „Pravila dela Govora" von 1640 und das große juristische Werk des Logofăt Eustratie, einer der ersten Kodizes in Europa, der in der Nationalsprache eines Volkes geschrieben ist, die „Pravilele împărătești" von 1646 gehören hierher. Kirchenslawisch-rumänische Wörterbücher mehren sich. Aus der kirchlichen Literatur, den apokryphen Schriften, entwickeln sich volkstümliche Ausschmückungen, die dem Hang des


Digitized by Google

rumänischen Volkes zum Wunderbaren entgegenkommen und den Glanz orientalischer Schilderung in den Legenden der Heiligen Familie im Spiegel des patriarchalischen dörflichen Lebens wiedergeben. Adam und Eva ist uns aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in einem Manuskript erhalten. Man malte sich das Leben nach dem Tode aus, die Reise der Mutter Gottes in die Hölle wurde beschrieben. Heiligenlegenden wurden geradezu zu Märchen umgestaltet; aus dem Orient stammten die vielen Traumbücher, Deutbücher, die aus den Bewegungen der Sterne (Zodiile) oder den Zuckungen (Trepetnicul) des menschlichen Körpers die Zukunft des Menschen lesen wollen. Der Alexanderroman, der über Serbien aus dem Westen nach Rumänien kam, ist bis in die Gegenwart ein gern gelesener und viel verbreiteter Roman. Heliade Rădulescu und Kogălniceanu lasen ihn in ihrer Kindheit. Beliebt waren auch die legendenhaften Geschichten, die die Weltereignisse von der Schöpfung bis zum 17. Jahrhundert schildern, aber, da diese Legenden sämtlich auf griechische Quellen zurückgehen, von rumänischen Verhältnissen nur selten berichten. Die meisten dieser Stoffe hatten die Mönche aus Byzanz mitgebracht und schrieben sie neben den Büchern religiösen Inhalts ab. Im Kloster Neamţ fand sich die älteste südslawische Fassung von „Varlaam und Ioasaf" aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, jener bekannten Bekehrungsgeschichte am Hofe des indischen Fürsten Avenir. Der Schwager Mateiu Basarabs Udrişte Năsturel übersetzte 1648 diesen „berühmtesten und besten geistlichen Roman des Mittelalters" ins Rumänische. N. Cartojan, der 1929 eine tiefgründige Schrift über „die Volksbücher in der rumänischen Literatur" verfaßte, stellt fest, daß noch im 18. Jahrhundert dieser Roman mehrfach übersetzt wurde. Fiore di virtù, Floarea darurilor, 1001 Nacht oder Halima gehen von Hand zu Hand und werden gelesen. Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts werden einige von den Volksbüchern sogar gedruckt. Antim bringt 1700 in Znagov seine „Floarea darurilor" heraus, in Târgovişte erscheinen 1713 die „Pilde filosofeşti", 1714 die „Alexandria".



64. Bäuerinnen aus dem Bezirk Hunedoara (Siebenbürgen). (Sammlung Direcţiunea Presei.)

Wenn auch die meisten dieser Volksbücher mit dem Eindringen westlicher Kultur von höheren städtischen Volksschichten nicht mehr gelesen werden, so sind sie doch bis auf den heutigen Tag in billigen Ausgaben die Lektüre des kleinen Mannes geblieben. Wie stark die orientalische Phantasie in den wundersamen Geschichten gewirkt hat, zeigt sich in der Benennung von Orten und Personen nach ihnen.

Es wäre um den Inhalt der rumänischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert traurig bestellt, wenn man nicht die Gewißheit hätte, daß mündlich, abseits von Kloster und Fürstenhof, der sich um das geistige Leben seines Volkes kaum bemühte, seit Jahrhunderten reiches literarisches Leben pulsierte. Das rumänische Volk hüllte sein Dasein in Dichtung; Freude, Schmerz, Lebensweisheit, Begeisterung und Phantasie drückte es wie vor Hunderten von Jahren in Hochzeitsliedern, Hochzeitsansprachen, Totenklagen, Zaubersprüchen, Märchen, Rätseln, Sprichwörtern, alten Liedern (cântece bătrâneşti), in Helden- und Räuberliedern, Colinden und Doinen aus. Bogumilische Einflüsse gestalteten bekannte Stoffe zu Legenden. Das Vorhandensein volkstümlicher Literatur klingt hie und da bei einem Geistlichen oder einem Chronisten an, schon bei Neagoe Basarab findet sich eine Totenklage (bocet), wie man sie heute noch hören kann. Fast unverändert pflanzte sich diese mündliche Dichtung fort, bis sie im 19. Jahrhundert der schriftlichen Literatur wert erachtet und durch die romantische Strömung Eingang findet in die große nationale Dichtung.

Die rumänischen Geschichtsschreiber.

Ein Mönch aus Oltenien Moxa wurde 1620 von seinem Bischof in Râmnic beauftragt, eine Art Weltgeschichte, wie sie bereits in kirchenslawischer Literatur bekannt war, zusammenzustellen. Er stützte sich bei dieser Arbeit auf byzantinische Quellen. Es ist daher nicht verwunderlich, daß er nichts von Trajan

Digitized by Google

und rumänischer Geschichte zu berichten weiß. Mit diesem Werk wird die geschichtliche rumänische Literatur eingeleitet, die in der Moldau um die Mitte, in der Walachei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben der religiösen Literatur zur Entfaltung kam. Sie ist uns fast ausschließlich handschriftlich überliefert.

Die Verfasser waren gebildete Bojaren, meist Inhaber von hohen Verwaltungsposten, die die Biographien ihrer Fürsten schreiben und sehr häufig bestellte Arbeit leisten mußten, indem sie die Taten ihrer Feinde herabsetzten und die Schwächen derer, für die sie schrieben, beschönigten. Da es außer der klösterlichen Bildungsstätte im Lande keine anderen gab, schickten reiche Bojaren ihre Söhne auf die Jesuitenschulen nach Polen, wo mancher politisch verfolgte Bojar eine sichere Zuflucht gefunden hatte. Ein anderer Mittelpunkt der Bildung in der damaligen Zeit war die Hohe Schule in Konstantinopel, der so mancher seine griechisch ausgerichtete Bildung zur Zeit der Phanarioten verdankt. Der Stolnicul Const. Cantacuzino ging nach Italien. Die rumänische Geschichtsschreibung erblühte bei der Berührung mit dem Westen, den die moldauischen Bojaren des 17. Jahrhunderts zunächst nur indirekt durch die Vermittlung Polens kennenlernten. Der Gedanke der lateinischen Verwandtschaft wird bestätigt, das Gefühl des Zusammengehörens aller rumänisch Sprechenden kommt auf, die Kontinuität der Romanen in Dakien wird ausgesprochen.

Es scheint eine Zeitlang, als wolle die Moldau die kulturelle Führung des Rumänentums übernehmen. Grigore Ureche (gest. 1647), ein Zeitgenosse Corneilles und Pascals, war in Jesuitenschulen in Lemberg erzogen und hatte sich am Patriotismus der polnischen Geschichtsschreiber begeistert. Unter diesem Eindruck schreibt er die Geschichte der Moldau bis 1590, wofür ihm Joachim Bielski die Quelle war. Spătarul Nicolai Milescu (1636—1708) rückte durch seine Reisen die Moldau in den Gesichtskreis der Welt. Er vereinigte in sich den Orient und Okzident, war innerlich von dem hohen Wert griechischer Kultur überzeugt. Er bereiste Europa, kam an den Hof des Großen Kurfürsten und unternahm 1675—78 im Auftrage des russischen Zaren eine Reise nach China. Sein Reisewerk war lange Zeit die Hauptquelle für die Kenntnis von Asien. Miron Costân (1633—91) war einer der gebildetsten moldauischen Chronisten — er hatte auf italienischen Jesuitenschulen in Polen studiert —, er setzt die Chronik Ureches fort und schreibt die Geschichte der Herrscher von 1590—1662 im „Letopisețul țării Moldovei". Auch er schöpfte aus polnischen Quellen. Neben Dosofteiu ist er der erste, der sich in dem philosophischen Gedicht „Viața lumii" (Das Leben der Welt) in rumänischen Versen von 13 Silben versucht. Um dem Gastvolk, den Polen, sein Vaterland bekannt zu machen, schrieb er auch Werke in polnischer Sprache. Er wurde auf Veranlassung von C. Cantemir, dem Vater des großen Dimitrie, ermordet, als er als politischer Flüchtling zur Beerdigung seiner Frau aus Polen zurückgekehrt war. Ion Neculce (1672—1745) verwertete für seine Chronik, die von 1662—1743 reicht, persönliche Erfahrungen. Er schrieb „die schönsten Seiten der rumänischen Literatur des 17. Jahrhunderts" (Pușcariu). Von rein literarischer Bedeutung sind seine 42 Legenden „O seamă de cuvinte", die er als Einleitung zu seiner Chronik aus dem Volks- und Bojarenmund gesammelt zusammenstellte, und die Alecsandri, Negruzzi, Bolintineanu u. a. dichterisch verwerteten.

Die muntenischen Chroniken sind sprachlich reiner, doch reichen sie inhaltlich nicht an die moldauischen heran, sie nehmen für den jeweiligen Herrscher zu sehr Partei. Stolnicul Constantin Cantacuzino (gest. 1716), ein Zeitgenosse Miron Costâns, genoß Weltruf; er kannte Rom, Wien, Venedig und Warschau und wurde als bester Kenner griechischer Kultur und Sprache und seines Landes in wissenschaftlichen Streitfragen häufig, u. a. vom italienischen General Luigi di Marsigli, um Rat gefragt. Klosterbibliotheken hatte er durchstöbert, einheimische Geschichtswerke gelesen, ehe er an seine „Istoria Țării Rumânești" heranging. Die Regierung Brâncoveanus, eines der reichsten Fürsten der damaligen Welt, die von Radu Greceanu beschrieben wurde, repräsentiert eine Blütezeit der Kultur; er stiftete Kirchen, baute Klöster, unterstützte Gelehrte, die er an seinen Hof berief. Im Kloster Znagov druckte man für den gesamten orthodoxen Orient arabische, georgische, griechische Werke. Mit Brâncoveanu beginnt aber auch eine Zeit, in der das Griechentum vorherrschend wurde, wo es zum feinen Ton gehörte, griechisch zu sprechen. In den rumänischen Bojarenkreisen trat darum immer mehr eine Entfremdung gegenüber allem dem, was rumänisch war, ein. Noch stärker war der griechische Einfluß unter dem hochgebildeten Phanarioten N. Mavrocordat, dessen Biograph Radu Popescu (1650—1731) eine Chronik der Jahre 1689—1719 verfaßte.

Dimitrie Cantemir (1674—1723).

Während Cantacuzino mit der Kultur des Westens in persönlichen Kontakt gekommen war, blieb es pem Fürsten Dimitrie Cantemir (Abb. 65), ohne den Westen zu kennen, vorbehalten, über die rumänischen Lande, besonders die Moldau, durch das Mittel der lateinischen Sprache, die er so gut beherrschte, daß sie


Digitized by Google

seinen eigenen rumänischen Stil verschrob, wirkliche und tiefgründige Kenntnis im Ausland zu verbreiten. Er war ein Mann von phänomenaler Gelehrsamkeit und Sprachkenntnis. Vom großen griechischen Pädagogen Cacavela in der Moldau erzogen, kam er 14jährig nach Konstantinopel auf die „Hohe Schule" und genoß hier eine Bildung, die der besten im Abendlande gleichkam. Nach dem Tode seines Vaters Constantin wurde er 1693 zum Fürsten ausgerufen, mußte aber bereits nach einem Monat dem Thron entsagen. In Konstantinopel, wo er 17 Jahre weilte, beschäftigte er sich mit Werken über das osmanische Reich. Im Zaren Peter dem Großen sah er den Lehrer der östlichen Christenheit und Ablöser der türkischen Macht. Nach der Niederlage der Russen floh er 1711 mit einigen Bojaren, darunter auch Neculce (siehe S. 132), nach Rußland. Peter der Große schätzte ihn wegen seiner Gelehrsamkeit. Sein Ruf war bis nach Deutschland gedrungen. Am 11. Juli 1714 erwählte ihn die (Berliner) Preußische Akademie zu ihrem Mitglied, die ihn auch aufforderte, Arbeiten über die orientalischen Länder, die man wenig kannte, zu schreiben. In dem Titel seiner 1715—16 entstandenen, nach türkischen Quellen gearbeiteten „Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae" liegt bereits inbegriffen, wie er die Geschichte auffaßt und wie er bereits vor Montesquieu bahnbrechend für eine derartige Geschichtsbetrachtung ist. Dieses Werk war bis auf Hammer die einzige zuverlässige Quelle über das osmanische Reich. Zuerst erschien eine englische Ausgabe 1734 (1756[2]), 1743 eine französische, die 1745 wiederum ins Deutsche übertragen wurde. Aus der Reihe seiner wissenschaftlichen Werke ragt seine 1716 ebenfalls lateinisch geschriebene „Descriptio Moldaviae" hervor. Sie wurde nach Cantemirs Tode in deutscher Übersetzung im „Magazin für die neue Histhorie und Geographie" in Hamburg 1769 veröffentlicht und erlebte 1771 eine zweite Auflage. Außerdem gibt es eine russische (1789) und eine griechische (1819) Übersetzung dieses Werkes, das für die Kenntnis des politischen Lebens und der sozialen Verhältnisse sowie des Brauchtums der Moldau eine der wertvollsten Quellen bleiben wird. Ein Werk über türkische Musik macht dem gelehrten Bojaren alle Ehre. Durch ihn wurde der Westen auf das romanische Land im Südosten Europas aufmerksam.



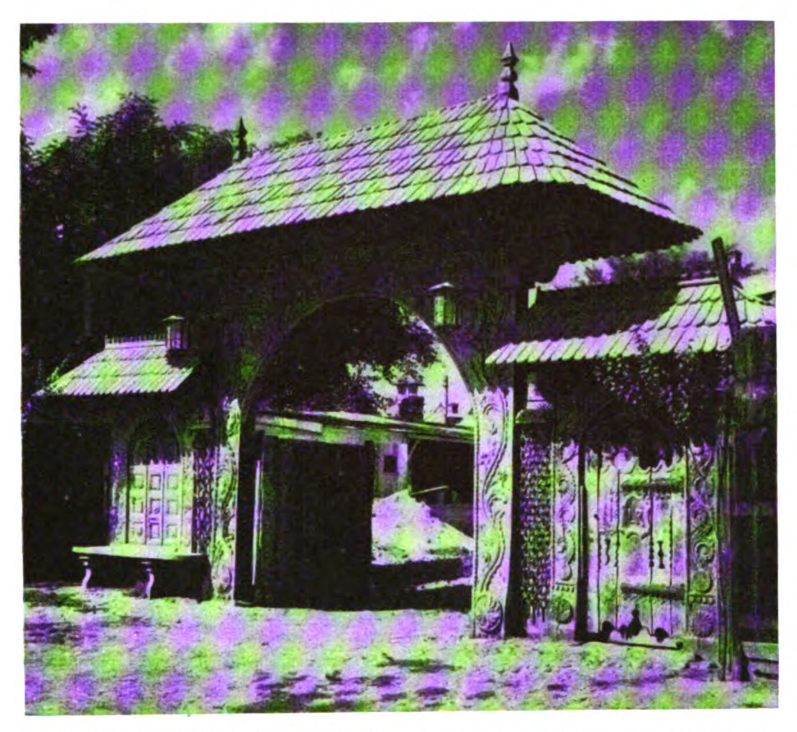
65. Dimitrie Cantemir.

Wenn auch die Werke der Geschichtsschreiber vom Standpunkt der literarischen Form nicht beurteilt werden dürfen, so sind sie doch von echtem rumänischen Geist beseelt und von Begeisterung getragen. Sie haben manchem Dichter Anregung und Stoff für sein künstlerisches Schaffen gegeben. Aus den Chroniken schöpfte Kogălniceanu, Hajdeu u. a., an ihnen zündeten Eminescu und Coșbuc ihre patriotischen Gefühle.

III. DIE ERNEUERUNGSBEWEGUNG IN SIEBENBÜRGEN. DIE LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS IN DER MOLDAU UND DER WALACHEI.

Der Gedanke des lateinischen Ursprungs der Rumänen und damit das Bewußtsein, daß alle Rumänen ein „neam", eine Volksgemeinschaft, bilden, bricht im 17. Jahrhundert durch. Mit dieser Erkenntnis wird der kulturelle Anschluß an den Westen vorbereitet. Fremden Reisenden war die Ähnlichkeit der rumänischen Sprache mit der lateinischen schon früher aufgefallen. Durch das Studium auf den Jesuitenschulen in Lemberg, durch fremde Professoren, die sich einige reiche Familien zur Ausbildung ihrer Söhne aus dem Ausland kommen ließen, lernten die literarisch interessierte Bojarenschaft wie auch einige Geistliche Lateinisch. Als einer der ersten stellte Udriște Năsturel im Vorwort zu seiner „Imitația lui Isus Hristos" (der Nachfolge Jesus Christi) 1647 die Verwandtschaft des Rumänischen mit dem Latein fest. Die Chronisten Ureche, Miron Costân, Milescu, Const. Cantacuzino wie auch der Metropolit Dosofteiu und Cantemir drücken sich ähnlich aus. Das Bewußtsein völkischer Einheit ist in Varlaams „Cartea românească cu învățătură" (1643), in dem „cuvânt împreună cătră toată seminția românească" oder in dem Vorwort der „Liturghie" des Metropoliten Teodosie 1680,

Digitized by Google



66. Rumänische bäuerliche Volkskunst: ein Toreingang in Bukarest, wie solche häufiger im Judeţ Gorj anzutreffen sind. (Aufnahme: „Foto Alex. Petit".)

wo es heißt, „in die Rumänen begreifen wir auch die Moldauer ein, denn die kommen aus derselben Quelle" (că tot dintr'o fântână cură).

Es ist daher natürlich, daß man sich zum lateinischen Westen immer stärker hingezogen fühlte. Das kam besonders zum Ausdruck durch die Vereinigung eines Teiles der orthodoxen Rumänen mit der römisch-katholischen Kirche, der es daran lag, recht viele junge strebsame Rumänen an ihren höheren Schulen und Universitäten in Wien und Rom mit der Wärme des Wortes als Apostel ihres unierten Glaubens auszubilden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen in Siebenbürgen neben religiösen und geschichtlichen auch philosophische und philologische Werke. Blaj (Blasendorf) war der Mittelpunkt dieser neuen mehr wissenschaftlichen als literarischen Bewegung.

Petru Maior (1756—1821), Gheorghe Şincai (1753—1816) und Samuil Clain (1745—1805) legten den Keim für eine nationale Entwicklung, die jedoch ihre Früchte erst im 19. Jahrhundert zur Entfaltung brachte. Sie versuchten durch ihre historischen und philologischen Studien den lateinischen Ursprung der Rumänen wissenschaftlich zu erweisen und hofften durch die Behauptung der ununterbrochenen Dauer der römischen Siedlungen in Dakien das schlummernde lateinische Bewußtsein und den Stolz auf die edle Abkunft in ihrem Volke zu erwecken. Es waren keine Dichter, sondern Wissenschaftler. Gheorghe Lazăr (1779—1821) übertrug diese neue Lehre nach Bukarest, wohin nationalbewußte Siebenbürger als Kulturträger jetzt gingen, nachdem europäische Kultur die orientalische Lebensweise zu verdrängen begonnen hatte. 1817 gründete Lazăr die erste rumänische Schule in Bukarest, die den alle Seiten des Kulturlebens beherrschenden griechischen Einfluß beseitigen sollte. Heliade Rădulescu, der erste rumänische Dichter von Bedeutung, ging aus ihr hervor.

Die lateinische Bewegung setzte sich immer mehr durch, sie stärkte das Nationalbewußtsein und den Glauben an die Zukunft des rumänischen Volkes. Die rumänische Sprache wurde gepflegt. Oft artete diese Pflege allerdings in eine übertriebene, lächerlich wirkende Sprachreinigung aus.

Die latinistische Strömung setzten der gelehrte Philolog Timoteiu Cipariu (1805—87) aus Blaj, dem Mittelpunkt der lateinischen Idee, und der Publizist und Historiker Gheorghe Bariţiu (1812—93) fort. Letzterer gründete 1838 die erste siebenbürgische rumänische Zeitung, die „Gazeta de Transilvania".

In dem einzeln stehenden Budai Deleanu (1764—1820), einem in Polen und der Bukowina wirkenden Richter, kündigt sich etwas Neues an, in ihm treffen sich die verschiedensten Einflüsse westlicher Literatur. Als Verfasser einer lateinisch geschriebenen Grammatik erweist er sich als Latinist, als Dichter des ersten und schönsten komischen Heldenepos in 12 Gesängen, der „Ţiganiada", ist er bahnbrechend in bezug auf die von ihm angewandte unverfälschte Volkssprache. Aus den einander widersprechenden Eigenschaften der Zigeuner werden die urkomischsten Situationen abgeleitet, volkstümliche Züge erkennt man in den handelnden Engeln und Geistern.

Digitized by Google

Für die Moldau und die Walachei war das 18. Jahrhundert ein Jahrhundert der Entfremdung und der Starre. Der nationale Gedanke des 17. Jahrhunderts ging wieder schlafen, die Phanarioten ließen in den Fürstentümern keine nationale Dichtung aufkommen. Die griechische Sprache wird die Sprache der gebildeten Schichten, der feinsinnige N. Mavrocordat hielt griechischen Hof. Ist es da ein Wunder, wenn die rumänischen Bojaren in ihren anakreontischen Dichtungen an griechische, orientalische, französische und deutsche (Goethe) Vorbilder anlehnen? Ienăchiță Văcărescu (1740—98), Iancu Văcărescu (1792—1863), Costache Conachi (1777—1849) leiten mit ihren bescheidenen Talenten und ihren unselbständigen Dichtungen die rumänische Literatur im Altreich ein. Vasile Cârlova (1809—33), der zuerst griechisch und später erst rumänisch dichtete, ist der bedeutendste unter ihnen. Die unfreie, nach griechischen Vorbildern schaffende Generation auf der einen Seite und die überspitzte latinistische Bewegung Siebenbürgens haben auf das rumänische Geistesleben hemmend gewirkt. Erst der weitblickende Mihail Kogălniceanu und der in schönen Formen schwelgende Vasile Alecsandri erlösen die Dichtkunst aus der Sackgasse, in die sie geraten war, indem sie sich der gefeilten Volkssprache in ihren Werken bedienten. Diese beiden Männer haben für beinahe ein halbes Jahrhundert ihrer Zeit ein Gesicht gegeben, Kogălniceanu durch Erweckung des Sinns für nationale Geschichte, Vasile Alecsandri durch die Volksdichtung. Zum erstenmal wird betont, daß „guter Rumäne sein" ebenso wertvoll sei, wie sich im Glanze der römischen Abkunft spiegeln. Kogălniceanu eröffnet die nationale Epoche der rumänischen Literatur.

IV. DAS AUSEINANDERSETZEN MIT FREMDEN KULTUREINFLÜSSEN, DER SIEG DES ROMANTISCH-VOLKHAFTEN. DAS JAHR 1848.

1711—1821 regierten in der Moldau und Walachei türkische Beamte, Griechen aus dem Phanar, die das Land aussaugten, wo und wie sehr sie es nur konnten. Die rumänischen Bojaren wurden das Opfer der herrschenden Korruption und vergaßen ihre nationale Sendung, indem sie selbst dem Griechentum huldigten. Der Parvenutyp, der Ciocoityp galt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war als Folge der französischen Revolution auch französischer Kultureinfluß zu spüren. Französische Flüchtlinge erreichten Rumänien. Reiche rumänische Bojaren und griechische Herrscher engagierten französische Sekretäre und Lehrer, die sie mit französischer Sprache und westeuropäischer Kultur vertraut machten. Französische Kultur drang aber auch durch russische Vermittlung in die Fürstentümer. Die russische Besetzung hat in dieser Richtung besonders stark gewirkt. Unter Fürst Kisseleff (1829—34) war nach dem Regulament Organic Französisch die offizielle Sprache in der Moldau und der Walachei. Die Franzosentümelei war bereits 1840 recht fühlbar.

Man schrieb und übersetzte französisch. Aus Dinu Golescus (1777—1830) Werk „Insemnarea călătoriei mele C. Radovici din Golești" in den Jahren 1824—26 kann man so recht deutlich den Wandel erkennen, den die Rumänen in verhältnismäßig kurzer Zeit unter dem Einfluß westlicher Bildung durchgemacht haben.

Mit den griechischen Befreiungskriegen und der rumänischen Erhebung unter Tudor Vladimirescu schwindet immer mehr der griechische Einfluß, seine Vorherrschaft im Südosten Europas war durch die Befreiung der Griechen vom türkischen Joch gebrochen. Rumänische Schulen wurden gegründet, die Zahl der privaten französischen Lehrinstitute nahm zu. An die Stelle der griechischen war die französische, die westromanische Kultur getreten, die zwar dem Rumänentum in der Sprache verwandt, aber im Geist fremd geworden war, da die ostromanische sich bereits mit der byzantinisch-slawischen organisch verbunden hatte.


Digitized by Google

Jetzt wurde die Donau die Scheide zwischen dem slawischen Süden und dem romanischen Norden. Dafür öffneten sich nun die Tore für die westeuropäische Kultur, für westlichen Geschmack und westliche Literatur. Die junge Generation beginnt in dieser Zeit nach Frankreich zu gehen, um dort zu studieren.

Heliade Rădulescu (1802—72) und Gheorghe Asachi (1788—1869) sind in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts führend, der eine entfaltet in der Walachei, der andere in der Moldau eine reiche, das geistige Leben ungemein befruchtende kulturelle Tätigkeit. 1829 gründet Rădulescu die erste rumänische Zeitung „Curierul Romănesc" (1829—48), den Rumänischen Kurier, und 1836 die erste Zeitschrift „Curierul de ambe sexe" (1836—46), in denen sich das gesamte literarische Leben jener Jahrzehnte widerspiegelt. Er ist einer der Führer der Revolution von 1848 und der Verfasser der sog. „Proklamation", die die Beseitigung russischer Einmischung in rumänische Angelegenheiten forderte. Die Revolution hatte keinen Erfolg, er floh nach Paris und London, er übersetzte aus Lamartine (1830) und Victor Hugo, aus Klassikern und Philosophen. Seit 1840 versuchte er wenig glückliche Neuerungen in die rumänische Sprache einzuführen, die seine Sprache zu einem italienischen Dialekt stempelten. Asachi gründet in Jassy die erste rumänische Zeitung 1829 die „Albina Româneascā", die „Rumänische Biene", gründet Theater und das Philharmonische Konservatorium und andere Kulturstätten, die rumänische Bildung verbreiten halfen. In jener Zeit erscheinen eine Menge rumänischer Grammatiken.

Das Jahr 1848 ist für die jungrumänische Bewegung von entscheidender Bedeutung, es stellt Kraftprobe und Wendepunkt zugleich dar und ist für die nationalrumänisch fühlende Generation das große Ereignis. Wohl keiner der jungen opferbringenden, selbst den Verlust von Vermögen und Drangabe des Lebens nicht fürchtenden Patrioten entgeht dem Schicksal der Verbannung oder Flucht. Die meisten finden nach der mißlungenen Revolution in Frankreich eine Zuflucht, dessen Sprache sie in ihrer Jugend gelernt haben und mit dem sie sich als mit einem romanischen Lande verbunden fühlten. Von dort kamen demokratische Ideen, die sie begeisterten. Die Geschichte sahen sie nicht mehr als eine Geschichte von Herrschern und Kriegen, sondern als die Geschichte des Volkes an. Dieser Gedanke der romantischen Geschichtsauffassung, der Begriff der Nation, war das sie alle verbindende und ihr Denken und Fühlen beherrschende Ideal. Mit der Generation von 1840—1870 begann ein geschichtliches Umdenken. Unter schweren Opfern führten die jungen Bojarensöhne den Kampf gegen alles Fremde im Lande, oft gegen ihren eigenen Bojarenstand, besonders gegen die, welche sie und ihr Land in Abhängigkeit erhalten wollten. Sie verlangten volle Handlungsfreiheit in politischen Dingen. Sie wollten das Schicksal ihres Landes selbst in die Hand nehmen. Die Dichter dieser Generation sind daher Verbreiter von politischen Ideen, Befreier und Erzieher ihres Volkes und nicht bloß Literaten.

Mihail Kogălniceanu (1816—1891, Abb. 67), ein moldauischer Bojarensohn, legte den Grund zu einer nationalen Geschichts- und Literaturbetrachtung, indem er in seinen Zeitschriften „Alăuta Românească", „Dacia Literară" (1840) und seiner „Arhiva Românească" (1841) die Aufmerksamkeit auf die ältere einheimische Literatur und ganz besonders auf die rumänischen Chronisten lenkte. Nicht umsonst hatte er an der Berliner Universität studiert, Ranke, Ritter und Savigny gehört, war mit Alexander v. Humboldt bekannt und hatte in der erlesensten Berliner gelehrten Gesellschaft verkehrt. Die Studien an der Berliner Universität, die er seine zweite Heimat nannte, schärften ihm den kritischen Geist, den Sinn für Gerechtigkeit und vertieften seine vaterländische Gesinnung. Beiläufig gesagt: Von ihm haben wir die erste, wenn auch bescheidene rumänische Literaturgeschichte in deutscher Sprache, die in Lehmanns „Magazin für die Literatur des Auslandes" 1837 erschien. Durch die Kenntnis der nationalen Geschichte und durch die Liebe zu der in tausendjähriger Überlieferung fortlebenden Volksdichtung, die er vermittelte, erhielt das Schrifttum eine neue, in der Eigenart der Rumänen wurzelnde Richtung. Sie boten der herrschenden romantischen Richtung Inhalt und Rückhalt. Politisch und kulturell lehnte Kogălniceanu den griechischen Einfluß, lehnte die russische Bevormundung ab und schätzte weder Übersetzungen aus fremden Sprachen noch deren Nachahmungen. Er fühlte und dachte wahrhaft rumänisch. 1843 hielt er in der Eigenschaft als Professor für Geschichte in Jassy an der Academia Mihăileană die später berühmt gewordene Eröffnungsrede über die Nationalgeschichte, in der er sich zu dem Satz bekennt: „Für mich hat die Schlacht bei


Digitized by Google

Ion Luca Caragiale

Gheorghe Coşbuc

Mihail Sadoveanu

Tudor Arghezi

Emanoil Bucuţa

I. Al. Brătescu-Voineşti

Octavian Goga

Cezar Petrescu

Liviu Rebreanu


Digitized by Google

Digitized by Google

Războieni (1476) größeres Interesse als der Kampf bei den Thermopylen, und die Siege bei Racova und Călugăreni (Schlacht Mihai Viteazuls gegen die Türken am 3. August 1595) scheinen mir herrlicher als die bei Marathon und Salamis.“ Ob dieser Rede fiel er bei dem Fürsten der Moldau, seinem Gönner, auf den Druck der Russen hin in Ungnade. Seine Vorlesungen wurden verboten, die Betonung nationalrumänischer Geschichte war nicht erwünscht. Als Theaterdirektor leistete er zusammen mit Costache Negruzzi und V. Alecsandri an seinem Volk literarisch-erzieherische Kulturarbeit. Durch die Herausgabe der moldauischen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts (1845—56) erweckte er die romantische Freude an der historischen Vergangenheit. Es gab damals wohl keinen großen Rumänen, der sich nicht durch die Chroniken hätte beeindrucken lassen.



67. Mihail Kogălniceanu.
(Aufnahme: Photo-Presse.)

Jetzt kommt die historische Novelle auf. Um Kogălniceanu scharen sich die besten und begabtesten Schriftsteller seiner Zeit. Im Vorwort seiner „Dacia Literară“ gab er, von Berlin zurückgekehrt, der neuen literarischen Bewegung Richtung und Ziel in einem Programm, das mit einer Ergänzung durch Alecu Russo 1855 für alle großen rumänischen Schriftsteller bis 1880 wegweisend geblieben ist: man solle rumänisch, d. h. aus seiner Arteigenheit heraus schreiben, die ruhmvolle Vergangenheit und das reiche Volksleben böten genügend Stoffe, Mundart sei zu gebrauchen, das landschaftliche Kolorit sei zu achten, solange es die Einheit von Sprache und Literatur nicht durchbreche, wie etwa die übertriebene Latinisierung, gegen die Kogălniceanu Front macht. Ebenso sei die sklavische Nachahmung französischer Literatur, die sich um 1840 breit zu machen drohte, zu verwerfen.

Einige seiner Zeitgenossen konnten sich nicht völlig aus dem Banne der Vorliebe für Frankreich lösen. In den Fabeln, Satiren und „Meditaţii“ des Grigore Alexandrescu (1812—85), der wie H. Rădulescu in Târgovişte geboren, aber von ihm seit 1837 heftig bekämpft wurde, und wie dieser griechisch und rumänisch, dann französisch lernte, erkennt man deutlich den Einfluß Florians, Lamartines, Lafontaines und Boileaus. Seine Weltanschauung, Gedankentiefe und die Schönheit der Form, die seine Dichtungen offenbaren, sind jedoch original. Er führt philosophische Gedanken und Lebensweisheit in die rumänische Literatur ein. Seine berühmte Ode „Anul 1840“ läßt die Gärung der Zeit durch innere Umgestaltung überwinden. Fahrten zu den oltenischen Klöstern 1842 regten ihn zu mancher historischen Dichtung an. Auch der Lyriker und Erzähler Dumitru Bolintineanu (1819—72), aromunischer Abkunft, der in „O fată tânără pe patul morţii“ (Ein junges Mädchen auf dem Totenbett) André Cheniers „La jeune captive“ nachahmt, steht noch stark unter französischem Einfluß. Von glühendem Patriotismus beseelt nimmt er an der nationalen Revolution von 1848 teil und muß nach ihrem Fehlschlag in die Verbannung gehen. Er flieht nach Siebenbürgen, über Konstantinopel nach Ägypten, Makedonien, Samos und endlich nach Frankreich. Überall wirbt er für die nationale Idee. Wegen seines Überschwangs an romantischen Gefühlen, seiner dramatischen Motive und seiner exotischen Bilder wurde er einer der gelesensten Schriftsteller der damaligen Zeit. Die episch-lyrischen historischen Legenden, deren Motive auf Neculce zurückgehen, seine Reiseschilderungen und seine „Viaţa lui Cuza Vodă“ (1869) haben bleibenden, letztere kulturhistorischen Wert.

Mit russischer Literatur machte Costache Negruzzi (1808—68) die rumänische Leserwelt bekannt. Er übersetzt aus Puschkin, mit dem er sich befreundet, mit Al. Donici die Fabeln A. Cantemirs. Von Negruzzi stammen „Aprodul Purece“, ein Fragment aus dem unvollendeten Epos Stefaniada, und die beste historische Novelle „Alexandru Lăpuşneanu“, ein Fürst der Moldau, der von 1552—61 und 1564—68 ein grausames Regiment führte, bei einem Festmahl 47 Bojaren umbrachte und selbst durch Gift den Tod fand. Negruzzi ist ein ausgezeichneter Prosaschriftsteller. „Cum am învăţat româneşte“ (Wie ich Rumänisch gelernt habe), „O alergare de cai“ (Ein Pferderennen) und „Au mai păţit-o alţii“ sind kulturgeschichtliche Kleinode. Sprachlich und sozial-politisch wertvoll sind seine Briefe.

Revolutionär ist der Geschichtler Nicolae Bălcescu (1819—52), der wegen seines Eintretens für den nationalen Einheitsgedanken 1841—43 im Gefängnis büßen mußte. Er nimmt an der Revolution 1848 tätigen Anteil, mußte nach Siebenbürgen, Frankreich und Italien fliehen, kehrte nach einem vergeblichen Versuch, sein Vaterland zu sehen, von Konstantinopel nach Italien zurück, wo er vor Sehnsucht nach

Digitized by Google

seiner Heimat in Palermo an Lungenschwindsucht starb. Wie ein Seher steht er an der Schwelle der neuen geistig-politischen Entwicklung, der sozialen Geschichtsschreibung. Er ist der erste, der eine Geschichte der Bauern schrieb (Despre starea socială a muncitorilor plugari), eine Arbeit, die man wohl als die gediegenste und durchdachteste der Zeit bezeichnen kann. Heute erkennt man in ihm das Vorbild eines nationalen Wissenschaftlers der Geschichte, der Staatsarchive, Klosterbibliotheken im In- und Ausland durchsuchte und in klassischem Stil, den er durch das Studium von Chroniken, durch volkstümliche Redensarten, Sprichwörter vervollkommnete, seine Arbeiten schrieb. Seine „Istoria Românilor sub Mihai Viteazul" ist sein Hauptwerk. Mit Laurian gründete er die Zeitschrift „Magazinul istoric pentru Dacia" (1845—47), die eine Parallelerscheinung zur Arhiva Românească war und in der besonders muntenische Chroniken veröffentlicht wurden. Einzig in seiner Art ist das in der von Kogălniceanu gegründeten Zeitschrift „Propășirea" 1844 erschienene Werk „Wehrmacht und Kriegskunst bei den Rumänen" (Puterea armată și arta militară la Români). Mit Kogălniceanu plante er ein Lexikon von Biographien großer Rumänen. — Zum Unterschied der literarischen Erzeugnisse hielt sich die rumänische Geschichtsschreibung frei von französischem Einfluß.

Ein starkes Gegengewicht gegen die drohende französische Überfremdung war auch die als Literatur entdeckte rumänische Volksdichtung. Der erwanderte und gesammelte Reichtum an Volksliedern bewahrte die Dichter vor dem Verlust des Eigenständigen. Alecu Russo (1819—59), der Sohn eines bessarabischen Bojaren, zeichnete während seiner Verbannung im Kloster Soveja, das er in einer reizvollen Reiseskizze verherrlichte, das schönste rumänische Volkslied „Miorița" (Das Lämmchen) auf. Auf gemeinsamen Fahrten mit Alecsandri in die moldauischen Berge entriß er so manche Volksdichtung der Vergessenheit; er liebte die Natur und das bäuerliche Leben (Amintiri, Erinnerungen). In Frankreich schreibt er in französischer Sprache „Cântarea României" für seine in der Verbannung lebenden Schicksalsgenossen, damit sie den Glauben an ihr Volk nicht verlieren sollten. Sie besingt in dichterischer Prosa rumänische Geschichte, Volksleben und landschaftliche Schönheiten seiner Heimat. Erst als Russos Dichtungen (1908) von P. V. Haneș aus Zeitschriften gesammelt herausgegeben wurden, erkannte man in ihm den großen Theoretiker (Cugetări), der die Kraft und den Reiz der Überlieferung pries. Im Kampf gegen die Latinisten und andere „Reformer" ist er mit Kogălniceanu ebenso einig.

Durch Russo und Vasile Alecsandri wurde der rumänischen Dichtkunst eine neue Quelle erschlossen: die Volkssprache und das rumänische Volkslied, und damit bekam die Literatur ein volkstümlich lyrisches Gepräge, das von nun an, weil es echt rumänisch ist, die Literatur nicht wieder verliert. Als neues Element tauchte daneben auch die Landschaftsschilderung auf. Vasile Alecsandri (geb. 1821 in Mircești, gest. ebenda 1890) vereinigt in sich sämtliche Literaturbestrebungen seiner Zeit und ist daher neben Kogălniceanu für ein halbes Jahrhundert der beste Repräsentant dieser von Rumänen als „heroisch" bezeichneten Epoche. Gleich sovielen seiner Zeitgenossen erhielt er seine Ausbildung in Frankreich, dichtete und schrieb zum Teil auch französisch, muß 1848 in die Verbannung gehen, reist viel, war in Italien, Spanien und Marokko. Er ist ein Bewunderer der Natur, was sich in klassischer Weise in seinen „Pasteluri" zeigt, die das Landleben in seiner Buntheit zu allen Jahreszeiten schildern. Als Romantiker sieht er nur die Vorzüge und zeichnet die Menschen idealisiert. Seine Dichtungen sind dem Volk abgelauscht und von ihm in eine literarische Form gebracht und durch sein dichterisches Empfinden und Erleben zu wahren Kunstwerken gestaltet. Mit Alecu Russo zusammen veröffentlicht er 1852 und in erweiterter Auflage 1856 die ersten Balladen (Miorița, Mănăstirea Argeșului, Șoimul și floarea fragului), die auf die rumänische gebildete Welt einen gewaltigen Eindruck machen. Dieser Band bezeichnet die Wende zu einer neuen dichterischen Epoche.

Die Erfolge ermutigten Alecsandri, die Sammlungen „Doine și lăcrimoare" (Doinen und Maiglöckchen) und „Mărgăritărele" (Kleine Perlen) zu veröffentlichen, in denen eine leise Erotik anklingt und vaterländische Töne angeschlagen werden („Deșteptarea României", „Sentinela Română").

Er ist der Mitbegründer des rumänischen Theaters in Jassy, für das er Theaterstücke schreibt. Juden, Griechen und überhaupt alle Fremden, die das Volk aussaugen (Lipitorile satelor, 1863) haßt er, menschliche Schwächen werden belacht, byzantinische Sitten angeprangert. Wenn seine Lustspiele nur kulturhistorischen Wert behalten, so werden seine historischen Dramen in der rumänischen Literatur eine hervorragende Stelle einnehmen. „Cetatea Neamțului", „Despot Vodă" (1880), das Horaz-Drama „Fântâna Blanduziei" (1887) hatten großen Erfolg. Alecsandri ist auch der Dichter des Unabhängigkeitskrieges von 1877. Die engen Beziehungen, die zwischen dieser Generation und französischem Geistesleben bestanden haben, finden in der Tatsache ihren symbolischen Ausdruck, daß man gerade diesen Dichter, der als rumänischer Gesandter in Paris lebte, bei dem Wettbewerb um das schönste Gedicht der lateinischen Völker für sein Cântecul „Gintei Latine" 1879 in Montpellier preiskrönte.


Digitized by Google

In diese durch Kogălniceanu und Alecsandri gekennzeichnete Epoche gehört auch Ion Ghica (1816—97) mit seinen „Scrisori cătră Vasile Alecsandri", die Reisebeschreibungen, Essays und Erinnerungen enthalten und ein ausgezeichnetes Bild der sozialen, sittlichen und geistigen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben.

Die kulturgeschichtlich-romantisch-volkstümliche Strömung des 19. Jahrhunderts.

Während bisher die Literatur nahezu das Vorrecht der Bojarensöhne war, tauchen hier und da erst schüchtern, dann immer bewußter Männer aus dem Volke auf, die die Volkssprache so lassen, wie sie sie hören oder sprechen. Anton Pann (1794—1854), ein Kirchensänger, ist mehr ein feiner, verständnisvoller Belauscher von Volkswitz, als daß er originale Schöpfungen aufweisen kann. Die Fabeln „O şezătoare la ţară" (Spinnabend auf dem Lande), seine Sprichwörtersammlung mit Beispielen „Povestea vorbii" (1847) und „Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea" (Narrenfigur der Volkssage) sind ein beredtes Zeugnis für diese Art von Literatur.

Nicolai Filimon (1819—65), ein fahrender Sänger, der Sohn eines Popen, ein Bohèmetyp, veröffentlicht 1862 das erste rumänische Märchen „Omul de piatră"; bekannt wurde er jedoch als Verfasser eines sozialen Romans „Ciocoii vechi şi noi" (Alte und neue Emporkömmlinge), in dem er den verderblichen Einfluß der griechischen Fürsten und die kulturellen Zustände des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts plastisch und in einer sehr wenig von Neologismen berührten Sprache zeichnet.

Zu den Volksschriftstellern gehört auch Petre Ispirescu (1838—87), ein Setzer, späterer Drucker, der rumänische Volksmärchen sammelte, sie wortgetreu niederschrieb oder nacherzählte. Seine schönen „Legendele sau basmele Românilor" haben in der Volksliteratur ihren sicheren Platz; sie lassen sich mit Grimms Märchen vergleichen. Die von Russo, Alecsandri begonnene folkloristische Richtung hat ihre Fortsetzung in der Wissenschaft, verkörpert in der 1867 gegründeten Rumänischen Akademie, die systematisch Sammlungen von Sagen, Märchen, Liedern, Sitte und Brauchtum anlegen läßt und diese Art Forschung bis in das 20. Jahrhundert hinein besonders unterstützt.

Der berühmteste Prosaschriftsteller jener Zeit war der feinsinnige Archäolog und Stilist Alexandru Odobescu (1834—95), der neben seinen vergleichend volkskundlichen Studien das bedeutende Prosawerk „Pseudokyneghetikos" 1874 veröffentlichte, das die Jagd zu Natur, Kunst und Wissenschaft in Beziehung setzt. Eine Persönlichkeit von Weltruf und der Vertreter der Romantik in der Wissenschaft ist Bogdan Petriceicu Hajdeu (Haşdeu; 1836—1907), aus altem Adelsgeschlecht Bessarabiens (Hotin). Er ist ein Sprachgenie, Philolog, Historiker und Dichter, der in seiner Universalität nur von dem größten rumänischen Historiker Iorga übertroffen wird. Er schreibt historische Stücke: „Răsvan şi Vidra" (1867), „Ion Vodă cel Cumplit" (1865) und erweist sich als sozialer Dichter. Seine „Istoria critică a Românilor" (1873 ff.), seine „Arhiva istorică a României" sind seine geschichtlichen Hauptwerke. Von kultureller Bedeutung ist die Zeitschrift „Columna lui Traian". Hervorragendes leistete er in seinen „Cuvente den bătrâni" und dem „Etymologicum Magnum Romanicae" 1887—98, im Wörterbuch der rumänischen Sprache, das er vorbildlich, jedoch zu breit anlegte (daher nur von A bis bărbat) und das später dem großen Philologen der Jetztzeit Sextil Puşcariu übertragen wurde. Neu bei Hajdeu war, daß er die lebendige Volkssprache erforschen wollte und in seine Studien stets die mundartlichen Ausdrücke mit einbezog.

In Hajdeu kündigen sich bereits Richtungen an, die aus den eben besprochenen hervorgegangen sind: Kritik, Wissenschaft, soziales Empfinden. Seine „Revista nouă" sammelte die ihm nahestehenden Schriftsteller.

Damit schließt die „heroische" Epoche, und die „kritische" beginnt. Die Bojaren, denen bis 1860 fast ausschließlich die Führung in der Literatur und Kultur vorbehalten war, werden jetzt immer mehr abgelöst durch begabte Dichter aus der städtischen und bäuerlichen Schicht, die zu eigenem literarischen Leben erwacht sind. Diese Entwicklung entsprach den kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten des rumänischen Volkes.

V. DIE JUNIMEA-BEWEGUNG. 1860—90.

Das nationale Ideal der Generation, die sich um Kogălniceanu und Alecsandri geschart hatte, war erfüllt, die beiden Fürstentümer hatten sich vereinigt, Rumänien war nun daran, sich vom türkischen Joche zu befreien. Die Volksdichtung hatte befruchtend auf das geistige Leben gewirkt, ein reines rumänisches Sprachempfinden war lebendig geworden. Der roman-


Digitized by Google

tischen Auffassung der verflossenen Generation folgte eine Ernüchterung, die das Leben nicht mehr so idealisiert sah, sondern es der Romantik entkleidete. Ein unnatürlicher, zerstörender Kritizismus griff um sich. Einige Dichter zweifelten an Volk und sich, andere wollten nur noch l'art pour l'art dichten. Da kam aus Siebenbürgen, wie schon einmal im 18. Jahrhundert, durch Şincai, Clain, Maior wieder eine Ermunterung; das soziale Erleben, das Schicksal des rumänischen Bauern auf seiner ererbten Scholle führte zu neuer Höhe und belebte die Dichtung, die indirekt zur Agrarreform und zum allgemeinen Wahlrecht mit hinführen helfen sollte.

Die Gründung der „Junimea" in Jassy im Jahre 1863 bildet für die rumänische Literatur einen der großen Marksteine. Sie knüpft an die Begeisterung der vorigen Generation für die nationale Geschichte und die Volksdichtung an, bekämpft die Phrase, die sich leicht unter dem Gewande nationaler Gesinnung verbergen könne. Alles Unechte in der Kunst wird abgelehnt. Die Veredelung der rumänischen Sprache und die Bildung des literarischen Geschmacks war das Ziel der jungen aufkommenden Generation. Die bedeutendsten Dichter dieser Epoche gehörten der Junimea an: Mihail Eminescu, Vlahuţă, Caragiale, Delavrancea oder wurden durch sie unterstützt, wie Octavian Goga, Coşbuc, Iosif und Cerna. Wie stark diese Strömung war, geht auch daraus hervor, daß die politische jungkonservative Partei unter der Führung des uns Deutschen bekannten Petre Carp (1837—1919) ganz von den Ideen der Junimea durchdrungen war und durch maßvolle Reformen das rumänische Volk zu einer inneren Befreiung bringen wollte. Von jugendlichem Eifer beseelt gründete 1867 die Generation der Junimea, die großenteils an deutschen Universitäten studierte, die Zeitschrift „Convorbiri Literare" (Literarische Gespräche), deren Herausgeber Iacob Negruzzi, der Sohn des Costache Negruzzi, von 1867—93 war. In dieser Zeitschrift spiegelt sich das gesamte kulturelle Leben dieser Zeit wieder, sie gab den einzelnen Junimisten Gelegenheit, ihre Ideen in Arbeiten niederzulegen und zur Erörterung zu stellen. Die Seele und der Wortführer dieser Bewegung war der an deutschen Universitäten geformte Titu Maiorescu (geb. 1840 in Craiova, gest. 1917 als Universitätsprofessor in Bukarest), der weniger als Dichter als vielmehr als Kritiker, Redner und Wegbahner für die Ideen seiner Zeitgenossen bedeutend ist. In seinen „Critice" kämpft er gegen die beschränkten Latinisten. Er unterstützte alle Schriftsteller, deren inneren Wert er mit Sicherheit erkannt hatte. Eminescu, Goga und viele andere stellte er dem rumänischen gebildeten Volk vor.

Der Einfluß deutscher Bildung ist bei den meisten Vertretern dieser literarischen Epoche spürbar. Nicht zum wenigsten war er durch das Königshaus Carol von Hohenzollern mitbestimmt. Von Titu Maiorescu bis Iorga, d. h. bis zur Jahrhundertwende, haben viele junge rumänische Studenten ihre Ausbildung z. T. in Deutschland bekommen und haben nach ihrer Rückkehr kulturell fruchtbringend und anregend zum Nutzen ihres Landes gewirkt. Der deutsche Volkstumsgedanke von Herder, Grimm, deutsches Vorbild in der Geschichte haben rumänischen Geist und rumänisches Wesen mit geläutert.

Diese charakterliche Stärke hat sich auch Schriftstellern aus anderen Wissensgebieten mitgeteilt, wie dem Geschichtsschreiber aus deutscher Schule A. D. Xenopol (1874—1920) und dem in Belgien vorgebildeten Philosophen Vasile Conta (1846—82), die beide mit ihren Arbeiten in ihre Zeit hineinleuchteten.

Die Convorbiri Literare, die alle anderen Zeitschriften überlebten, pflegten alle Dichtungsgattungen, besonders aber die Lyrik und die Novelle. Neben den Novellisten Nicolai Gane (1840—1916), Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voineşti taucht auch eine Reihe von Schriftstellern in dieser Epoche auf, die auf dem Gebiete der literarischen Kritik und der Philologie arbeiten.

Nur zeitweise zur Junimea gehörte der größte Dramatiker und einer der besten Novellisten dieser Generation Ioan Luca Caragiale (geb. 1852, gest. 1912 in Berlin, Taf. VI). Er war Autodidakt; sein


Digitized by Google

wechselvolles bewegtes Leben als Souffleur, Redakteur, Theaterdirektor, Beamter, Schulrevisor, Gastwirt in Bukarest und Buzău brachte ihn mit den verschiedensten Menschentypen zusammen, die ihm den besten Stoff für seine Komödien und Novellen abgaben. 1879 erschienen in den „Convorbiri Literare" die Lustspiele „O noapte furtunoasă" (Eine stürmische Nacht), 1880 „Conul Leonida față cu reacțiunea" (Herr Leonida und die Reaktion), 1884 „O scrisoare pierdută" (Ein verlorener Brief), 1885 „D'ale Carnavalului" und 1890 sein einziges Drama „Năpasta" (Ungerechte Beschuldigung), das eine heftige literarische Polemik hervorrief. Er schaute die sozialen Phänomene als Realist. Das Kleinbürgertum ist seine Welt, das rein bäuerliche Milieu liegt ihm nicht. Er ist ein äußerst scharfer Beobachter, er stellt Menschen auf die Bühne, die durch falsch verstandene oder falsch angewandte Zivilisation komisch wirken, rücksichtslos verspottet er die sich gebärdende hohle Gesellschaft, er packt stets das Allgemeinmenschliche und hat dabei nie die Absicht, zu belehren. Die Sprache der Personen ist ihrem Stande angepaßt. Seine Werke zeugen von höchster künstlerischer Gestaltungskraft. Mit seinen Kurzgeschichten ist Caragiale der Begründer der psychologischen und phantastischen Novelle. „Făclia de Paști" (Die Osterfackel), „Păcat" (Sünde), die beide ins Deutsche übertragen wurden, und „La Hanul lui Mânjoală" (Im Gasthaus des Mânjoală) sind Meisterwerke. Unübertroffen bleibt er im dramatischen Dialog, in seinen „Skizzen" und „Momenten". Caragiale hatte wie wenige das Glück, in Paul Zarifopol einen Herausgeber zu haben, der ihn verehrte und würdigte (Opere complete, 4 Bände).

Auch das Volksmärchen hat seinen literarischen Gestalter gefunden. Ioan Creangă (1837—89), ein Moldauer, ein intimer Freund und Landsmann Eminescus, hat die gesprochene volkstümliche Sprache in den Rang der literarischen Sprache erhoben. Er ist einer der besten Erzähler der Weltliteratur. Er stammt vom Dorfe, wird Popa, seines Amtes enthoben, widmet sein Leben als Dorflehrer der Erziehung. 14 Märchen weiß er uns Erwachsenen in einer Form darzubieten, daß uns die geschilderten Personen leibhaftig vor Augen stehen. „Harap Alb", das von Prof. Weigand ins Deutsche übersetzt wurde, ist sein schönstes. Er übertrifft sich noch in seinen „Amintiri din Copilărie" (Erinnerungen aus der Kindheit), die er 1880 auf Anregung der Junimea schrieb. Seine Sprache ist ein unverfälschtes Moldauisch. — Gleichsam das Symbol der Junimea jedoch war Mihail Eminescu (Abb. 68), dessen dichterisches Schaffen die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht.

Mihail Eminescu

geb. 20. Dezember 1849 in Ipotești bei Botoșani, gest. 15. Juni 1889 im Irrenhaus zu Bukarest.

Schon als Kind hatte Eminescu Gelegenheit, die Ursprünglichkeit des rumänischen Dorfes in seiner Erdverbundenheit, mit seiner patriarchalischen Lebensweise, mit all seinem Aberglauben, seinen altüberlieferten Sitten und Bräuchen und seinen wunderschönen Märchen, die das heimatliche Gefühl so reich machen, kennenzulernen. Das kerngesunde bäuerliche Innenleben sollte die Quelle seiner dichterischen Kraft und der Leitstern für sein Wirken zeit seines Lebens bleiben.

Das Heimweh nach dem Dorf packt den Schulknaben Eminescu; eines Tages reißt er aus der Schule in Czernowitz aus. Später nimmt die Wissensneugier und sein unwiderstehlicher Drang nach Erkenntnis neue Formen in ihm an. In einem Alter, wo andere von der Liebe einer Mutter umkost und umhegt werden, irrt Eminescu durch die rumänischen Lande und legt den Grund für eine Weltanschauung, die für seine Auffassung von Kultur und Volksgemeinschaft bestimmend wurde. Er liest alles, was er in die Hände bekommt, aber mit nachhaltigem Widerhall in seiner Seele, und vertieft das Gelesene durch Studien an den Universitäten in Wien und Berlin.

Die innerliche organische Verarbeitung von fremder, d. h. besonders deutscher Kultur mit seiner nationalen, sowie seine eigenen bitteren Lebenserfahrungen gaben ihm das Rüstzeug, ein Werk von bleibendem Wert zu schaffen. Zu seinen Lebzeiten kannte man seine Gedichte, die in den „Convorbiri Literare" erschienen und später von Titu Maiorescu herausgegeben wurden, und seine politischen Artikel, durch die er sich allerdings eine bis heute noch nicht überall erloschene Feindschaft zuzog. Erst nach seinem Tode begann man, sein Werk in seiner Ganzheit, in seiner erhabenen Größe und ungeheuren Tiefe richtiger zu werten und zu schätzen.

Als Dichter hat er sich in der rumänischen Literatur einen, wenn nicht den ersten Platz erobert. Tiefste Gedanken und feinste Empfindungen werden in einer harmonisch klingenden Sprache und mit dichterischer Vollendetheit ausgedrückt, wie man sie vordem nicht gekannt hatte. Die pessimistische Schau auf das menschliche Dasein in „Scrisoarea I" und in „Kaiser und Proletarier", der Stoizismus im „Luceafărul", der bemerkenswertesten Schöpfung des Dichters, der sich der Höhe des Gedankenfluges seines


Digitized by Google



68. Mihail Eminescu, nach einer Büste von Han.

Genius bewußt war und die durch seine außergewöhnliche Begabung bedingte Vereinsamung fühlte, geben seinen Dichtungen eine starke persönliche Note. Seine fein empfundene Dichtkunst, deren Zauber und Anmut sich in „Dorința" (Sehnsucht) und in „Somnoroase Păsărele" (Schläfrige Vögel), die Sehnsucht nach dem Nirwana, ins Nichts zu verschwinden, in „Rugăciunea unui Dac" (Gebet eines Dakers) sind kennzeichnende Züge seiner Dichterpersönlichkeit; aber neben diesen rein kontemplativen findet sich auch die Note des Aufbegehrens, der Revolte in „Scrisoarea III" und in „Doina". Reichtum der Empfindungen und Fülle der Gedanken halten der virtuosen Beherrschung der Form die Waage.

Der Prosaschriftsteller Eminescu schreibt „Făt-Frumos din Lacrimă", das schönste Volksmärchen, das je in eine literarische Form gebracht wurde. Eminescu ist Sprachschöpfer, der die Grenzen der Möglichkeiten des Ausdrucks seiner Sprache erkannte und sie daher bewußt auszuschöpfen verstand. In der Novelle „Sărmanul Dionis" spiegelt sich die Ideologie Kants und die deutsche Romantik in Eminescuscher Prägung. „La Aniversare" ist eine feinsinnige psychologische Skizze. „Cesara" ist eine romantische, mit Schopenhauerscher Philosophie durchtränkte Novelle. Die prächtigen, von warmem lyrischen Gefühl des Dichters gefärbten Naturschilderungen zeigen Eminescu in der Kraft seiner Darstellung. Sein sozialer Roman „Geniul Pustiu" mußte jedoch nur ein unzulänglicher subjektiver Versuch bleiben trotz der ausgezeichneten beschreibenden Stellen, die in ihm enthalten sind. Als Mensch von tiefer philosophischer Bildung und dichterischer Berufung hat Eminescu seinen Prosawerken romantische oder philosophische Gedankengänge seiner Zeit eingegeben, die in der Hauptsache von deutschen Schriftstellern stammen. Trotz dieser Anlehnung ist er jedoch selbständiger Denker geblieben. Stets ist das Übernommene und Umgeformte, in seinem Gehirn Umgegossene organisches, nie angelesenes Gedankengut, und stets bleibt die eigene Schau, das lyrische Empfinden und die Einbildungskraft persönliches originales Eigentum dieses Dichters.

Eminescu ist leidenschaftlich begeistert für Folklore. Darin wetteifert er offensichtlich mit Alecsandri. Von Haus waren diese Dinge ihm ja nicht fremd. Der kulturelle Zustand seines Landes und die völkerpsychologischen Studien in Wien und Berlin, wo er sich als Student mit der Lehre Steinthals und Lazarus', den Vorläufern Wundts, vertraut machte, regten ihn dazu an und bestärkten ihn im Glauben, daß er den richtigen Weg seines Volkstums beschritten hatte. Eminescus Gedankenwelt und Sprache ist durch die Volksliteratur stark beeinflußt und berührt worden. Er ist der Schöpfer einer rumänischen dichterischen Sprache geworden. Aus der Beschäftigung mit Volksliteratur entstanden wertvolle Werke, wie „Luceafărul", „Ce te legeni, codrule", und „Călin și Nebunul".

In allen seinen politischen Schriften leuchtet wahrhaft nationale Empfindung durch. Das ganze Leben eines Menschen soll von nationalen Gesichtspunkten geleitet sein. In allem, Sprache, Literatur, Gesittung und in der Natur des einzelnen solle sich nationale Schaffenskraft erkennen lassen. Eminescu will, daß Richtung und Führung des nationalen Lebens einzig und allein durch das Wesen der rumänischen Seele bestimmt werde.

Erst in unseren Tagen hat man die große Bedeutung Eminescus für die rumänische Kultur erkannt. Seine politische Ideologie wirkt sich erst jetzt in vollem Maße aus. In ihr liegen fast alle Keime für die kulturelle und politische Entwicklung des 20. Jahrhunderts. Sie ging in den unruhigen, vorwärtsstrebenden Genius eines Nicolai Iorga ein. Die nationale Ideologie hat Anteil an der Bewegung des „Semănătorul" (Säemann) und des „Neamul Romănesc" (Rumänisches Volk) und hat die sozialen und politischen Umwälzungen der Bauern vorbereiten helfen. Von Eminescu geht die antisemitische Ideologie eines A. C. Cuza und eines Octavian Goga, eines Codreanu, von ihm die Ideologie eines Vaida Voivod und auch die der gemäßigten Linken, d. h. des Bauernstaates, eines Ion Mihalache aus. In Eminescu finden sich sämtliche Gedankengänge aller einseitig, d. h. nur in einer Richtung schauenden Politiker von heute bereits vorgezeichnet. Wer den Sinn der geschichtlichen Entwicklung der Rumänen als Volk erkennt, wird in seiner ganzen Größe die Synthese begreifen, die in der Seele Eminescus verborgen lag.

Digitized by Google

Die siebenbürgischen Dichter.

In Siebenbürgen war inzwischen unabhängig vom Altreich eine Literatur entstanden, die das soziale Moment betonte, und durch Maiorescu in ihrer Bedeutung rechtzeitig gewürdigt wurde. Slavici, Goga u. a. fanden ihren Weg nach Bukarest und befruchteten die literarischen Strömungen des Altreichs.

Creangă inhaltlich nahestehend ist Ioan Slavici (1848—1925), der in Budapest und Wien studierte, die rumänische Zeitung „Tribuna" leitete und wegen seiner nationalrumänischen Gesinnung nach Rumänien fliehen mußte. Er ist der Begründer des Bauernromans. In seinen Novellen schwingt ein zuversichtlicher Ton, echter rumänischer Humor zeichnet seine Werke aus, von denen einige deutsch übersetzt sind, z. B. die „Glücksmühle". Bäuerliche Mentalität weiß er mit fühlbarer Anteilnahme und psychologisch ergreifend darzustellen, Muster seiner Erzählkunst sind „Popa Tanda", der seine ganze Seelsorgearbeit in der Wandlung seiner faulen Dorfkinder zur Arbeitsamkeit erblickt, und „Budulea Taichii", dessen Vater das einzige Lebensziel hat, seinen Sohn Lehrer oder Pfarrer werden zu lassen.

Ein echter Sohn des Volkes war Gheorghe Coşbuc (1866—1918, Taf. VI). Man hat ihn als den größten epischen Dichter des rumänischen Volkes bezeichnet. Er ist der Dichter der rumänischen Scholle. Er schrieb Idyllen, Balladen und Pastelle [„Balade şi idile" (1893), „Fire de tort" (1896), „Cântece de vitejie" (1907)], die besten Schilderungen rumänischen Volkslebens finden sich in seinen Werken eingestreut. Alles atmet Heiterkeit, er kennt den Pessimismus Eminescus nicht. Nur wo persönliche Lyrik durchbricht, wird die Stimmung düster. Die idyllische Ballade „Nunta Zamfirii" (Die Hochzeit der Zamfira), das heitere Pastell „O noapte de vară" (Eine Sommernacht), „El Zorab", eine epische Ballade, sind Glanzstücke seiner Dichtkunst. Einen revolutionären Ton schlägt er in einem Gedicht „Noi vrem pământ" (Land wollen wir) an, worin siebenbürgische Bauern von ungarischen Magnaten Land haben wollen, eine Forderung, die ebenso auf rumänische Verhältnisse im Altreich gedeutet werden könnte. Als Übersetzer von Kalidasa, Virgil, Dantes Göttlicher Komödie, Schillers Don Carlos und Gedichte der Carmen Sylva leistete er Vorzügliches.

Im „Luceafărul" (Abendstern), der 1902 von Goga und Tăslăuanu in Budapest gegründet war und später in Hermannstadt erschien, hatten die Siebenbürger Dichter eine vorzüglich geleitete Zeitschrift, die ihr literarisches Leben in sich vereinigte. Sie setzten an die Stelle der latinisierenden Sprache die echte Volkssprache und erstrebten eine Angleichung an die rumänische Sprache des Altreiches. Diese Zeitschrift hat den Weg zu einer einheitlichen Schriftsprache ebnen helfen. Unter Nistor gedeiht die von Tofan 1904 ins Leben gerufene „Junimea Literară" in Czernowitz, die in ganz ähnlicher Weise in der Bukowina wirkt. Innerlich war der literarische Anschluß an das Altreich längst vor dem Weltkrieg vollzogen.

Aus Kronstadt (Braşov) stammt Ştefan Octavian Iosif (1875—1913), der ebensogut Siebenbürger wie Altreichrumäne ist und die innigen kulturellen und sprachlichen Beziehungen zwischen Muntenien und dem südlichen Siebenbürgen symbolisiert. Die Freundschaft mit D. Anghel, einem Moldauer, bürgt dafür. Man kann ihn als den Vertreter der städtischen Richtung in der Dichtkunst betrachten. Er gehört aber gleichzeitig bereits einer neuen Zeit an, er ist einer der besten Lyriker der Semănătorul-Bewegung. Die Gegenwart sagt ihm nichts. Im Entsagen sieht er die Größe. Formvollendete Gedichte: „Versuri" (1897), „Patriarhale" (1901) mit volkstümlichen Motiven, „Credinţe" (1905), „Cântece" (1912), letztere zum Teil unter dem Einfluß Heines, begründen seinen Ruf als originalen Dichter der Liebe zur Natur und Heimat. Feines Nachempfinden und dichterisches Können drückt sich in den zu rein rumänischen Dichtungen gewordenen Übersetzungen aus Bürgers, Goethes, Schillers, Lenaus, Heines, Uhlands usw. Gedichten. Corneille, Verlaine, Shakespeare und Petöfi haben in ihm einen Übersetzer gefunden. Mit Dimitrie Anghel (1872—1914), dem Satiriker und ausgezeichneten Prosaschriftsteller, gemeinsam verfaßt er die dramatische Dichtung „Altweibersommer", das sozialsatirische „Caleidoscopul lui A. Mirea", worin das Bukarester Leben ironisch dargestellt wird.

Wie die siebenbürgischen Latinisten beseelt Octavian Goga (geb. 1881 als Sohn eines Pfarrers in Răşinari bei Hermannstadt, studierte in Budapest und Berlin; Taf. VI) das starke Bewußtsein der nationalen Einheit des rumänischen Volkes. Er fühlt sich eins mit seinem Volk, dem er die Freiheit und ein großes Vaterland geben will. Wegen seiner nationalen Gesinnung erduldet er von den Madjaren Gefängnisstrafen, die ihn in seiner Vaterlandsliebe nur noch fester machen. Er geht auf den Ruf Maiorescus ins Altreich. Sein Inneres ist stets aufgewühlt. Er ruft seine Landsleute zur „milostiva glie", zur gnadenreichen angestammten Scholle, und warnt sie vor Entwurzelung durch Landflucht. An die Stelle des romantischen idyllischen Bildes vom Bauern setzt er den schwer arbeitenden rumänischen Ackersmann. Er glaubt an die Befreiung von der Fremdherrschaft („Clăcaşii", „Slugarii"). Seine von Vaterlandsliebe durchglühten


Digitized by Google

Gedichte sind gesammelt in „Ne chiamă pământul" 1909 (Uns ruft die Scholle), „Din umbra zidurilor" 1909 (Aus dem Schatten der Mauern) und „Cântece fără ţară" 1916 (Lieder ohne Vaterland). Nach der Vereinigung aller Rumänen, nach der Erreichung seines Ziels, für das er gekämpft hatte, verstummt die eigentlich lyrische Saite seines Dichtens, er tritt ins politische Leben. Als Führer der national-christlichen Partei war er mehrfach Minister. In seinen temperamentvollen Essays, die zum Teil in „Insemnările unui trecător" und „Precursori" vereinigt sind, in politischen Zeitungsartikeln und Reden, „Mustul care fierbe", macht er den Nationalismus Eminescus lebendig. Als Dramatiker tritt er hervor in der sozialen Komödie „Domnul Notar", die die Zustände unter ungarischer Herrschaft geißelt, und dem Drama „Meşterul Manole", das eine alte Volkssage zum Motiv nimmt.

Diese letztgenannten Dichter stehen bereits an der Schwelle der Generation, die sich um den „Semănătorul" scharte. Goga gehört sowohl der Vorkriegs- wie der Nachkriegsgeneration an, deren Ziele und Sehnsüchte sich in seiner Person widerspiegeln.

VI. DIE GENERATION VON 1900—38.

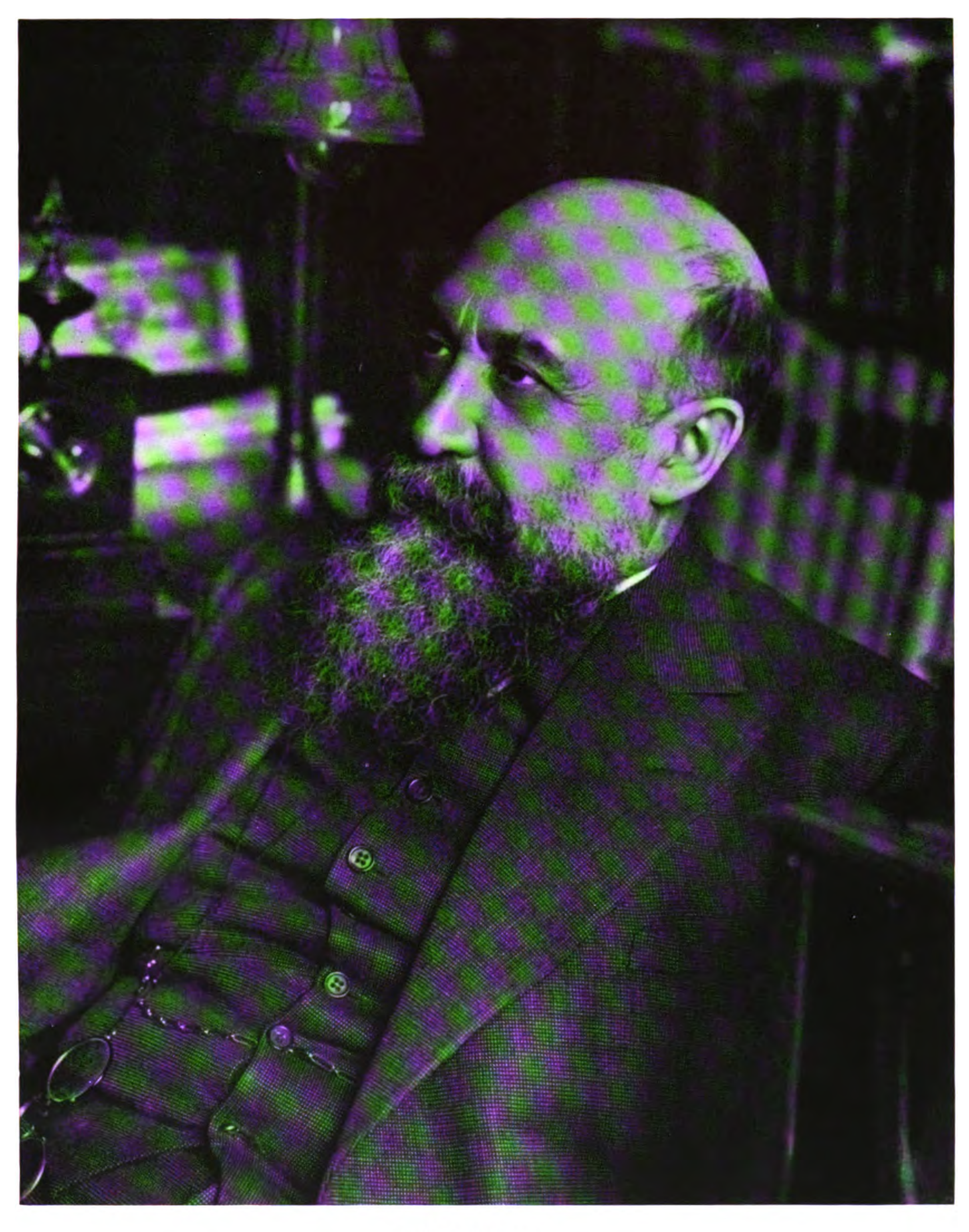
Literarische Strömungen.

In dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts befindet sich die rumänische Literatur im Altreich in einer Krise. Es gibt keine überragende Persönlichkeit, das Epigonentum wuchert. Nur Siebenbürgen bietet in dieser Zeit etwas Fruchtbares, Eigenes in Coşbuc, Slavici und Goga. Der rumänische Bauer spielt von nun an im literarischen, kulturellen und sozialen Leben des Gesamtrumänentums eine Rolle. Sehr bald aber mußte Siebenbürgen die literarische Führung wieder abgeben, denn um die Wende des Jahrhunderts regt sich im Altreich ein neues literarisches Wollen.

Die aufstrebende Generation bricht bewußt mit dem Epigonentum, das sich im Schatten des größten rumänischen Dichters Eminescu breit gemacht hatte. Unter dem tiefen Eindruck seiner Dichtungen, die durch und durch rumänischen Geist und rumänische Seele atmen und Gedankentiefe, Schönheit und echtes Volksempfinden in sich vereinen, fühlten sich die meisten Zeitgenossen verpflichtet, das Werk ihres großen Toten unverfälscht fortzusetzen und ganz in seiner Ideenwelt aufzugehen. Vlahuţă gelingt es nicht, sich in seinen Dichtungen von dem Einfluß dieses Allzugroßen, den er persönlich gekannt hatte, zu befreien. Eminescuscher Weltschmerz durchzieht seine Werke. In Panait Cerna (1881—1913), der in Leipzig promovierte und starb, klingt der Dichter Eminescu aus. Cerna ist der einzige, der über ihn hinausführt. In seinem kleinen Gedichtbande, den dieser vielversprechende Dichter 1913 der Nachwelt hinterließ, offenbart sich sehr viel Originales, das dem Ich seiner Zeit einen neuen Ausdruck in Weltanschauung und Haltung und der Dichtkunst neue Impulse hätte geben können.

Die alten literarischen Ideologien hatten ihre belebende Kraft verloren. Ein Teil der neuen schöpferischen Jugend ist so radikal, daß sie den Wert der Überlieferung ablehnt und sogar der Junimea-Bewegung den Rücken kehrt und in der Verwestlichung das Heil der rumänischen Literatur sieht, um aus der eingetretenen Starre herauszukommen. Frankreichs Kultur gilt der Intelligenz als Vorbild. Während die Berührung mit deutschem Geist in literarischer Hinsicht in Rumänien nie eine Epoche der Nachahmung heraufbeschwor und deutsche Kultur für das Wesen rumänischer Kultur nie eine Gefahr gebildet hat, sondern stets, wie wir dies in Kogălniceanu, Eminescu, Maiorescu, Blaga u. a. erkennen können, das Nationalbewußtsein des Rumänen geschärft und seinen Kulturströmungen in den zurückkehrenden Söhnen Antrieb, Gedanken und Richtung zu neuer Vorwärtsentwicklung in traditioneller Linie gegeben hat, verliert sich das literarische Rumänien bei enger Berührung mit westlicher, im besonderen mit französischer Kultur, in Nachahmung, die häufig das Nationalrumänische erstickt und die in eine Anbetung der fremden Gesittung ausartet.


Digitized by Google



Nicolai Iorga

Digitized by Google

Digitized by Google

Alexandru Macedonschi (1854—1920) eröffnet diese Epoche des fremden Einflusses. Schon zu Lebzeiten Eminescus versucht dieser Verehrer des französischen Symbolismus (Baudelaire) und Streiter gegen Deutschland in seiner Zeitschrift „Literatorul" (1880—85) alle diejenigen um sich zu sammeln, die sich gegen Eminescusche Dichtungsart auflehnten. In französischer Sprache dichtend (Bronzes, 1897; Roman: Le Calvaire de feu, 1906), steht er einsam in seiner Zeit. Er kann mit seinen symbolistischen Gedichten (Nopţile, d. i. Die Nächte) das erwartete Echo in seinem Vaterlande nicht finden.

Einige der Älteren (Brătescu-Voineşti u. a.) retten sich in die neue Zeit, machen jedoch den Bruch mit der Vergangenheit und den Zug zum Fremden nicht mit. Vlahuţă und Coşbuc begründen 1901 die Zeitschrift „Semănătorul" (Der Säemann), die bereits im nächsten Jahre Nicolai Iorga (geb. 1871, Taf. VII) mit seinem Geist erfüllt. Es ist die erste große Tat des rumänischen Nationalbewußtseins, das die Notwendigkeit einer unabhängigen Literatur erkannt hatte. Iorga ist die Seele, der getreue Eckehard, der Generation bis zum Weltkriege. Iorga überdauert sogar die Vorkriegsgeneration und hält Schritt mit den Jüngsten durch seine Jugend des vaterländischen Gefühls. Er macht durch sein Wort die Vergangenheit lebendig. Liebe zum Volk und Liebe zum Land haben ihn zum ruhenden Pol gemacht, um den auch die Jüngsten noch kreisen. Sein Geist wirkt durch seinen unwandelbaren Glauben an die Zukunft seines Volkes. Die Semănătorul-Bewegung, die er verkörpert und die ihre gesunden Wurzeln in der Junimea-Bewegung des 19. Jahrhunderts hat, zieht viele dichterisch Schaffenden im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an sich. Sie wendet sich vor allem gegen die französierende literarische Richtung jener Zeit. Die Wiedererweckung und -entdeckung der bäuerlichen Volksseele gibt ihrer Dichtung Erdverbundenheit. Sadoveanu zeigt die lebendige Kraft, die im rumänischen Bauern schlummert, Sandu-Aldea bestätigt sie. Die soziologische Schau der siebenbürgischen Schriftsteller hatte ja bereits früher schon das Verhältnis zur Scholle unterstrichen. Jetzt war es auch im Altreich lebendig. Die Semănătoristen sind bäuerlich, volkhaft, völkisch und ethisch. — Die Sucht zu latinisieren ist endgültig überwunden. Die Dichter denken rumänisch, schreiben in rumänischen Bildern und sprechen die Sprache Creangăs und Eminescus. Die Semănătorul-Bewegung ist also mehr als eine bloße vorübergehende literarische Erscheinung, sie ist eine völkische Kulturbewegung. Sie stemmt sich in sicherem Instinkt gegen die kosmopolitischen, neben ihr aufkommenden literarischen Strömungen, die für die eben zum Nationalbewußtsein erwachte rumänische Nation eine Gefahr bilden konnten. Die Dichter dieser Bewegung sehen den Bauern im romantischen Lichte, etwa wie ihn die Szenenbilder des großen Malers Grigorescu darstellen. Internationale Gedankengänge liegen ihnen völlig fern. Die literarischen und folkloristisch-wissenschaftlichen Schöpfungen jener Zeit aus dem bäuerlichen Leben und das Erscheinen regionalistischer Literatur in unseren Tagen sowie das Eindringen von Mundartwörtern in die Gemeinsprache zeigen deutlich, wie stark der Semănătorismus noch heute das rumänische Nationalleben bestimmt. Bodenständiges Volkstum ist die ewig fließende Kraftquelle für die rumänische Dichtung.

In dem Augenblick, als sich Nicolai Iorga von der Leitung des Semănătorul zurückzieht, entsteht in Jassy, der Hauptstadt der Moldau, die schon so oft der rumänischen Kulturentwicklung neue, sich später in den übrigen rumänischen Ländern verlierende und von ihnen aufgenommene Impulse gegeben hat, eine sozial gerichtete literarische Strömung, die mit dem Namen Poporanismus bezeichnet wird. Sie ist bewußte Ideologie. Sie will die Dichtkunst in Werke politischer Überzeugung umwandeln. Constantin Stere (1865—1936) ist die Seele der Bewegung. Als Bessarabier hatte er russische Bildung genossen und war vom Geist des russischen Narodnismus beeinflußt.

Der Poporanismus erwies sich jedoch als zu verfrüht, er hat sich ausgelebt. Die Richtung war zu rational. Aus der Perspektive der Bedrückung durch die Klasse der Bojaren wird der Bauer dargestellt. In der gut geleiteten und auf literarischer Höhe sich befindenden Zeitschrift „Viaţa Românească" (Rumänisches Leben, 1906) versuchen Stere zusammen mit Ibrăileanu die Stimmen ihrer Zeit realistisch und kritisch einzufangen. Die Zeitschrift verliert aber sehr bald an literarischer Bedeutung durch die unverkennbare Wendung zum Politischen hin. Trotzdem verdankt mancher Dichter und Schriftsteller dieser Zeitschrift seine Erfolge. Neben Carageale, Delavrancea veröffentlichten auch Sandu-Aldea, Agârbiceanu u. a. ihre Werke. In der „Viaţa Românească" erschienen Verse eines Tudor Arghezi, Ion Minulescu und nach dem Kriege die eines Al. Philippide, Demostene Botez u. a.

Ovid Densuşianu tritt, wenn er auch anfangs im Semănătorul schrieb, gegen die literarische Säemann-Bewegung auf. Er wirft ihr geistige Enge und ängstliches Verschließen gegen zeitgenössische Strömungen des Auslandes vor. Der Westen bedeutete allerdings für eine so tief veranlagte Persönlichkeit wie Densuşianu keine Gefahr, er ist mit dem inneren Leben des rumänischen Volkes verbunden, wie es


Digitized by Google

seine von ihm heute herausgegebene Zeitschrift „Grai şi Suflet" deutlich zeigt, wenn er auch in seiner Dichtung die Brücke vom rein Volkstümlichen zum künstlerisch Literarischen nicht gefunden hat. Densuşianu ist der erste rumänische Theoretiker über den Westen. Er bekennt sich offen zur Moderne und schafft in seiner 1906 gegründeten „Viaţa Nouă" (Neues Leben) bis 1920 nicht nur den Dichtern und Kritikern, die sich ihm anschließen (Minulescu, Raşcu, Stamatiad, Mia Frollo), sondern auch allen denen, die zu keiner der erwähnten Richtungen gehören konnten, eine Berechtigung, modern zu dichten. Er selbst schreibt feinsinnige, von ausgezeichnetem Geschmack zeugende Gedichte und betont das individuelle Erleben. In allererster Linie sucht er französische und französisch schreibende Dichter in Rumänien bekannt zu machen. So finden Mallarmé, Baudelaire, Verhaeren ihren Interpreten. Das Symbol wird für die neue Richtung in Rumänien das literarische Mittel des Ausdrucks einer Seelenstimmung. Die Volkssprache reicht nicht aus, um alle Feinheiten des Gefühlslebens auszudrücken. Neologismen dringen ein. Diese überaus zarte symbolistische Ideologie jedoch blieb auf die intellektuellen Kreise beschränkt und ist die Dichtung der rein geistigen städtischen Schicht. Für die Volksmasse bedeutete sie nichts. — Neben diesem Symbolismus entwickelt sich eine Richtung des Neoklassizismus, der eine vernünftige Vermittlung zwischen den herrschenden Gegensätzen anstrebt.

Mihail Dragomirescu vertritt den reinen Ästhetizismus und stellt Prinzipien der Poetik auf, er leitet die „Convorbiri Critice", in denen Gârleanu seinen Ruhm begründet und Rebreanu sowie Sorbul schrieben, während Eugen Lovinescu mit seinem äußerst beweglichen Geist viele der aufstrebenden Dichter in seinem Cenaclu versammelt. Er gründete kurz nach dem Kriege die Zeitschrift „Sburătorul" (1919—21), in der modernistische Strömungen und Dichtungen eines Ion Barbu, auch junge Schriftsteller jüdischer Abkunft, wie Camil Baltazar, Ilarie Voronca gefördert wurden, wodurch der ganze Kreis gekennzeichnet ist.

Der Weltkrieg scheint in der rumänischen Dichtkunst keinen Bruch verursacht zu haben. Das gemeinsame Erlebnis der nationalen Vereinigung aller Rumänen, die Erfüllung eines so lange ersehnten Ideals hatte in den ersten Nachkriegsjahren alle inneren Streitigkeiten verstummen lassen. Brüderschaft wurde gefeiert. Diese Kampfesruhe hatte dafür völkische Kräfte freigemacht für ein Teilnehmen an der großen Weltdichtung. Auch die literarische Sprache hat sich gewandelt. Creangă und Eminescu hatten die Sprache des Bauern zur Hochsprache erhoben. Zuweilen werden jetzt Wörter aus alten Chroniken, deren Bedeutung noch empfunden wird, durch Einführung in dichterische Werke wieder lebendig. Aber auch technische und wissenschaftliche Ausdrücke fremden Ursprungs bürgern sich ein oder werden durch treffende gleichwertige Ausdrücke ersetzt, so daß heute jeder philosophische Gedanke in ein rumänisches Gewand gekleidet werden kann. Vasile Pârvan, Sextil Puşcariu und Lucian Blaga haben sich um die Schaffung einer rumänischen Wissenschaftssprache verdient gemacht.

Die neue Generation des geeinten Rumäniens von 1919 schuf eine Reihe (kurzlebiger) Zeitschriften, in der Erkenntnis, daß in die alten Schläuche kein neuer Wein gefüllt werden kann. Die „Convorbiri Literare" sowie die „Viaţa Românească", die beide noch heute bestehen und gut geleitet sind, und die „Viaţa Nouă" haben ihre Glanzzeit hinter sich und sind nicht mehr das Sprachrohr der jungen Generation. Gogas „Luceafărul" und Nistors „Junimea Literară" büßen ihre ursprüngliche Bedeutung ein. „Semănătorul" hat seine Aufgabe erfüllt und überläßt die Ernte seiner Saat der in seinen Ideen großgewordenen Generation. Die neue Jugend sucht sich selbst ihren Weg. Einige Jahre hindurch schart sich die rumänische Dichterwelt, besonders die Siebenbürgens, um die 1920 von Cezar Petrescu in Klausenburg gegründete Zeitschrift „Gândirea", die seit 1926 Nichifor Crainic leitet, der den Orthodoxismus in die Literatur einführte. Sie ist das Organ der traditionellen und orthodox-religiösen Bewegung des kulturellen Lebens. Sie setzt in gewissem Sinne die von Eminescu und der Semănătorul-Bewegung verkörperten Bestrebungen fort, indem sie die innere Eigenart des rumänischen Volkes betont. Im unerschütterlichen Glauben an die ewigen völkischen Kräfte des Rumänentums zeigt sie die geistigen Strömungen der ersten Nachkriegszeit so umfassend, wie wohl keine der neben ihr bestehenden und neu aufkommenden Zeitschriften.

In all den modernistischen, extremistischen und symbolistischen Strömungen, wie sich die einzelnen Richtungen selbst benennen, lassen sich Vorbilder in Frankreich und Deutschland erkennen. Nietzsche, Rilke und Mombert (jüd. Abkunft) werden gelesen, André Gide, Mallarmé, Jammes u. a. beeinflussen rumänische


Digitized by Google

Dichter der Nachkriegszeit. Andere Werke sind durchsetzt vom Geist Turgenieffs (in den ersten Novellen Sadoveanus), Dostojewskis (Mihăescu, Rebreanu), Gorkis, und von den Ideen des russischen Bolschewismus. Freud und Pirandello (Mihăescu) spielen eine Rolle. Der Horizont der Weltbetrachtung weitet sich. Während noch vor dem Kriege selten ein Student nach London, Oxford oder Cambridge ging, holen sich jetzt viele ihre Ausbildung mit Vorliebe in England und sogar in Amerika. Amerikanische Zivilisation wird bewundert. Einige Dichter sind vom indischen Mystizismus und in geringerem Grade von chinesischer Philosophie beeindruckt. Mircea Eliade besucht Indien und schreibt darüber. Die Welt wird eingebaut.

In den meisten aber fließt in stetigem Lauf und mit elementarer Kraft (wenn auch manchmal nicht erkennbar) jene rumänische Tradition, die von jeher die Stärke rumänischer Kultur ausgemacht hat und die nur vorübergehend durch westliche Nachahmung überdeckt werden konnte. Iorga ist auch für diese Generation immer noch maßgebend im Streit um den echten Ausdruck wahrhaften Rumänentums, der Geist des Semănătorul und der „Ramuri" wacht noch immer mit kritischem Auge über die sich westlich gebärdenden Pseudorumänen, die im übersteigerten Individualismus, im Ungewöhnlichen, im Fürchterlichen, im Banalen Motive ihrer Dichtung finden. Sie entfernen sich dabei vom ewigen Reiz des Volkstümlichen. Sie schaffen um ihrer selbst und um der Kunst willen. Einige unter ihnen treiben Akrobatik des Wortes, das dabei seine Natürlichkeit verliert. Der Sprache wird Gewalt angetan, so daß sie von einem einfachen Gemüt nicht mehr, sondern nur von ästhetisierenden Schöngeistern verstanden wird. Doch ganz allmählich wird auch der Modernismus überwunden.

Die lyrische Dichtung.

Lyrik ist ein Grundelement der rumänischen Literatur. Die lyrische Seite der rumänischen Seele zeigt auch die Generation von 1900 bis heute in starkem Maße. Lyrisches Empfinden durchsetzt auch alle anderen Dichtungsgattungen, die Novelle, den Roman und das Drama. Einige Lyriker leben sich in den ihnen von Hause aus fremden Symbolismus so ein, daß sie für ihr Land reine Interpreten des Westens werden, andere geben Stimmungen der dem Rumänentum im Grunde ebenso fremden Großstadtmenschen wieder, die sie während ihres Aufenthaltes im Westen geworden sind, andere wieder stehen von westeuropäischen Einflüssen völlig unberührt und dichten Arteigenes aus ihrem südosteuropäischen Empfinden heraus. In den dichterischen Schöpfungen der letzteren erkennt man unschwer den inneren Gehalt des Volksliedes, des Heimatgefühles.

Die namhaftesten und bedeutendsten Lyriker der neueren Zeit, die sich vorteilhaft aus der Menge der Dichter herausheben, sind Tudor Arghezi, Ion Barbu, Gheorghe Bacovia, Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Al. Philippide, Dan Botta und Nichifor Crainic. Etwas abseits der Mode stehen Aron Cotruş, Topârceanu und Emanoil Bucuţa als Kulturpionier. Minulescu, Bacovia, Arghezi brechen sich in den ersten Nachkriegsjahren Bahn. Der von Sextil Puşcariu und Nic. Iorga entdeckte Lucian Blaga ist seit 1919 als Lyriker anerkannt.

Von den Dichtern, die nach westlichem Vorbild schaffen und versuchen, mit dieser „Bereicherung" eine neue Deutung der rumänischen Seele zu geben, ist der 1881 in Bukarest geborene Symbolist Ion Minulescu mit seinen „Romanţe pentru mai târziu" (1908, Romanzen für später) und seinen „Selbstgesprächen" (1924, De vorbă cu mine insu-mi), „Beichten", „Strophen für jedermann" (Strofe pentru toată lumea) 1928 mit dem großen rumänischen Nationalpreis ausgezeichnet worden. Er schreibt flüssige und wohlklingende Verse und hat es verstanden, das Publikum seiner Zeit für die neue Dichtung zu gewinnen, nachdem allerdings Densuşianu den Boden für das Verstehen solcher Dichtungen in seiner „Viaţa Nouă" vorbereitet hatte. In Minulescu wirkt Macedonschi nach.

Aus dem Cenaclu des Macedonschi ging auch Tudor Arghezi (geb. 1880, Taf. VII) hervor, der sich an Baudelaire und Eminescu bildete, deren Einfluß er aber sehr früh abstreifte. Man trifft wohl das Richtige, wenn man ihn als eine mächtige lyrische Individualität der Generation bezeichnet. In seiner Bedeutung für die Entwicklung des rumänischen Ausdrucks könnte man ihn allerdings in einschränkendem Sinne mit Eminescu vergleichen. Er brachte die Literatur seiner Zeit wieder zu Ehren, gab ihr ganz neue Impulse und Vorbild in ungeahnten Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks. Er spricht die Sprache des Grünwarenhändlers, des Kleinbürgers, der vom Lande in die Stadt gekommen ist, des Pächters und des kleinen Grundbesitzers und verfügt über deren Wortschatz in wohl kaum zu übertreffender Weise. Er dichtet in einer





69. Lucian Blaga.

Sprache, die allerdings manchmal mit gesuchten Vulgaritäten befleckt ist. Inhaltlich sind Arghezis Gedichte treffender Ausdruck einer modernen Seele, die über die Romantik hinaus ist und die Welt im Lichte eines magischen Realismus sieht. Er bezieht die Technik in seine Kunst mit ein und ist ein Bewunderer von Maschinen. Obschon er dem Mönchtum entsagt hat, tritt er besonders in seiner Prosa für Mönchtum und lebendige Kirche ein. Seine poetische Prosa und seine Dichtungen erregten beim Erscheinen großes Aufsehen („Cuvinte potrivite", Passende Worte, „Flori de mucegaiu", Schimmelblüten, „Cărticica de seară", Abendbüchlein). Er gilt auch als einer der größten Pamphletisten.

Mit dem Durchbruch des Modernismus kommt Klarheit und eine reinliche Scheidung in die gärenden Geister. Die größten unter ihnen lösen sich vom fremden Einfluß, dem sie noch bei Beginn ihrer dichterischen Laufbahn huldigen, und finden sich wieder in einem Neutraditionalismus. Stärkste Anlehnung an französische Symbolisten, besonders an Baudelaire (in seinen „Inscripţii"), zeigt N. Davidescu (geb. 1888), der nach dem Vorbilde Victor Hugos „La legende des siècles" in einem großen Dichtwerk die „Geschichte des Menschen" (Iudeea, Helada, Roma) gestaltet. Er ist der Geschichtsschreiber der lyrischen symbolistischen Bewegung in Rumänien (in der Zeitschrift „Flacăra").

Nach Abstreifung des starken französischen Einflusses hat sich Adrian Maniu (geb. 1891 in Bukarest), einer der Vorkämpfer für die modernistische Richtung, inhaltlich der überlieferungsgebundenen Dichtung angenähert und reiht sich einer großen Zahl seiner Motive nach („Lângă pământ", „Drumul spre stele" und andere) unter die Dichter der Zeitschrift „Gândirea" ein. In der Form bleibt er jedoch modernistisch.

Einen ergänzenden weltanschaulich neuen Zug in die rumänische Lyrik bringt Nichifor Crainic (geb. 1889). Er glaubt an die kulturschaffenden Kräfte des Orthodoxismus und damit auch an die uralte byzantinische Kulturkraft, die vor dem Eindringen westlicher Einflüsse eines der bedeutendsten Kulturelemente Südosteuropas gewesen war. Er ist der Fortsetzer der Semănătorul-Bewegung und ist rumänischer Tradition zeit seines Lebens bis heute treu geblieben. Uns Deutschen steht er nahe, weil er in Rainer Maria Rilke eine Seelenverwandtschaft gefunden hat, dessen „Geschichten vom lieben Gott" er übersetzte. Religion ist für ihn ein Bestandteil des Lebens. Er erstrebt eine Neuerweckung und Lebendigmachung des orthodoxen Christentums, an die Iorga jedoch nicht glaubt. Er ist auch der Übersetzer von Rabindranath Tagore. Mystische Motive mit Naturstimmungen untermischt liegen in seinen Dichtungen: „Darurile pământului", „Ţara de peste veac", wovon „Isus prin grâu" (Jesus schreitet durchs Kornfeld) besonders typisch für ihn ist. Er schreibt gute Essays in seiner Zeitschrift Gândirea.

In den Gedichten des einem vornehmen Geschlecht entstammenden Ion Pillat (geb. 1891) lassen sich gleichfalls Spuren von Rainer Maria Rilke erkennen, aber noch viel mehr von Francis Jammes. Er ist der Maler unter den Dichtern. Er besingt seine Geburtsstätte, das dörfliche Leben und die patriarchalische Familie. In dem kleinen Gedichtbändchen „Satul meu" (1927) zeigt er, wie glücklich und zufrieden er sich in der ländlichen Heimat fühlt. Wie Rilke widmet er der Mutter Gottes („Biserica de altădată") eine Reihe von Gedichten, in denen er sie in rumänischer Auffassung darstellt. „Pe Argeşul în sus", „Caetul verde", „Intoarcerea" und „Pasărea de lut" (letztere eine Auswahl) enthalten seine besten Gedichte.

Den rein religiösen Gedanken vertritt der Arzt V. Voiculescu (geb. 1884) in seinen „Gedichten mit Engeln" (Poeme cu îngeri), in die er recht viele Mundartwörter einflicht. An dieser Stelle wäre auch der religiöse und philosophische George Gregorian (geb. 1886) mit seinen „Poezii" und „La poarta din urmă" (An der letzten Tür) zu nennen.

Lucian Blaga (geb. 1895, Abb. 69), ein Siebenbürger Rumäne, ist vielleicht der selbständigste und persönlichste Dichter unter den Lyrikern mit einem Schuß von Mystizismus. Er ist Dichter und Philosoph. Seine Lyrik ist daher Gedankenlyrik. Obwohl Gedankengänge von Nietzsche, Mombert, Li-tai-pes in ihn eingegangen sind, hat er sich innere Freiheit bewahrt. Seine Dichtungen sind original rumänische Schöpfungen, ein zartes Empfinden wird in eine neue Form gekleidet, seine ungewöhnlichen Vergleiche und Bilder sind Mittel, seine tiefen Gedanken auszudrücken („Poemele luminii", Die Gedichte des Lichts, „Schritte des

Digitized by Google

Propheten", „Das Lob des Schlafes", „In marea trecere", „La cumpăna apelor"). Seine philosophische Gedankenwelt versucht er neuerdings in ein System zu fassen (Eonul dogmatic, Cunoaşterea luciferică, Censura transcendentă, Orizont şi Stil). Besonders wertvoll ist das kulturphilosophische Werk „Spaţiul mioritic".

Die repräsentativste Erscheinung des Expressionismus ist Ioan Barbu (geb. 1895). Im Jahre 1919 wurde er durch ein höchst beachtenswertes Gedicht „Fiinţa" (Das Wesen) bekannt, aus dem aufrichtige tiefe philosophische Lebensauffassung spricht. Abstrakte Terminologie, Sicherheit und Klarheit des Ausdrucks kennzeichnen seine Dichtungsart: er ist Mathematiker von Beruf. Ein einziger Gedichtband „Joc secund" sichert ihm eine der ersten Stellen in der Reihe der rumänischen Lyriker. In ihm erblickt man den Vertreter der reinsten Dichtkunst, der „poezie pură sau ermetică", wie die Rumänen sie nennen.

Ein Modernist ist Alexandru Philippide (geb. 1900), ein Sohn des großen rumänischen Philologen von Jassy, von tiefgründiger Bildung, die er sich in Deutschland und Frankreich geholt hat. Er ist Pantheist von höchst originaler Auffassung und vornehmer Geistigkeit. In seinen Dichtungen liegt eine seltsame Mischung von Persönlichem mit Unendlichem. Er sucht an die letzten Gründe des Lebens zu rühren, die ihn ins Ewige leiten („Aur sterp", „Stânci fulgerate"). In einigen seiner Dichtungen erkennt man, daß er in einer rumänischen Landstadt sich heimisch gefühlt hat. In „Flori alese" gibt er eine Auswahl von Baudelaires Gedichten „Les fleurs du mal" in Versen.

In Gheorghe Bacovia (geb. 1881) ist ein Sänger des Herbstes, der Trauer und der Leere für die rumänische Literatur erstanden. Er weiß die Empfindung der Öde, der Langeweile in dichterische Worte zu kleiden. In ständig sich wiederholenden, jedoch nie langweilig wirkenden Stimmungsgestaltungen läßt er das Leben der ländlichen Provinzstadt (Bacău) und ihrer Umgebung in uns erklingen. Seine Lieblingsfarbe ist violett und aschgrau, seine Stimmungen sind düster, lassen aber die Ewigkeit ahnen („Plumb", Blei, und „Scântei galbene", Gelbe Funken). Man hat ihn mit dem österreichischen Dichter Trackl verglichen.

Auch Demostene Botez (geb. 1893) besingt die Traurigkeit und Verlassenheit, die Sehnsucht nach der Jugend und dem Leben auf dem Lande (Munţii", „Floarea Pamântului", „Zilele vieţii"). Perpessicius (geb. 1891) gibt eine gediegene Kritik über das dichterische Schaffen seiner Zeit in seinen zwei Bänden „Menţiuni critice" und hat zusammen mit Pillat eine wertvolle Anthologie der Dichter von heute herausgegeben („Antologia poeţilor de azi"). Al. Th. Stamatiad (geb. 1885) steht mit seinen erotischen, elegisch-sentimentalen und religiösen „Din trâmbiţa de aur", „Pe drumul Damascului", „Peisagii sentimentale" als besondere Persönlichkeit da. Auch er übersetzt aus Baudelaire und macht Oscar Wilde in Rumänien durch rumänische Übersetzungen von Werken dieses Dichters bekannt.

Der dem Neuklassizismus angehörende Gheorghe Topârceanu (1890—1937) schreibt humorvolle klassische Balladen („Balade vesele şi triste", „Migdale amare"). In allen seinen Dichtungen verbreitet er Frohsinn und wird deshalb gern gelesen. In „Parodii originale" parodiert er fremde und einheimische Dichter. Aron Cotruş (geb. 1891) ist ein nationaler, sozialer Sänger des siebenbürgisch-rumänischen Bauerntums. Seine Dichtungen erinnern an die Octavian Gogas, von dem er sich emanzipiert hat („Sărbătoarea morţii", „In robia lor", „Mâine", „Printre oameni in mers", „Horia"). Er setzt die siebenbürgische Tradition der sozialen und nationalen Einstellung zum Bauern und Arbeiter fort.

Die epische Prosa.

Auf der durch Vasile Alecsandri und Alecu Russo erschlossenen Volksdichtung aufbauend, d. h. durch ihre Einführung in die Literatur als vollwertiges Glied, entwickeln die Schriftsteller ihre natürliche Begabung in der Novelle oder Kurzgeschichte, die auch heute noch vor dem Roman neben der Lyrik die Stärke der rumänischen Dichtung ausmacht, so daß man sogar eine Zeitlang gemeint hat, die rumänische Literatur könne sich zur komplizierten entwickelteren Handlung im Roman nicht emporschwingen, dem Rumänischen fehle die Gestaltungskraft und die Problemstellung, die für einen Roman unbedingt notwendig seien. Die Generation von 1920 an hat die Kritiker jedoch eines Besseren belehrt.

Die Geschichte der rumänischen Novelle wird eingeleitet durch die den Volkston bis zur Vollendetheit künstlerisch wiedergebenden Erzählungen Creangăs, durch die psychologische Novelle Caragiales und die Bauern-„Romane" des Siebenbürgers Ioan Slavici. Sie ist national rumänisch geblieben und zieht ihre Kraft aus den Wurzeln des eigenen Volkstums. Die rumänische Kurzgeschichte zeigt Realismus, der sich, wie oben erwähnt, in einer lyrischen Form


Digitized by Google

darbietet, und ist oft mit echtem Humor durchsetzt. Ihre Blüte erlebte sie in der semănătoristischen und poporanistischen Epoche, d. h. in dem Jahrzehnt vor dem Weltkrieg. Aus ihr entwickelte sich der Roman als etwas Bodenständiges, Eigenes.

Obwohl I. Alexandru Brătescu-Voinești (geb. 1868, Taf. VI) dem Alter nach der früheren Generation angehört, überragt er in seiner Kunst der Kleinschilderung die meisten seiner Mitlebenden, er ist einer der besten Novellisten, der gerade, weil er sich nicht zum Roman entwickelte, wahre Kleinode geschaffen hat, die der Weltliteratur angehören. Er ist Semănătorist, der trotz dieser Einstellung in der Zeitschrift „Viața Românească" viele seiner Skizzen und Novellen veröffentlichen konnte. Seine „Welt der Gerechtigkeit" (In lumea dreptății, 1908) und „Dunkelheit und Licht" (Intuneric și lumina, 1912) brachten ihm den großen Preis der rumänischen Akademie ein. Sein köstlicher Humor söhnt den Leser mit seinem eigenen Schicksal aus. Eine tiefe Menschlichkeit, feines Nachempfinden und Sinn für intime Familienerlebnisse sprechen aus den vier Bänden Novellen. Seine scharfe Beobachtungsgabe läßt seine „Helden" aus dem altpatriarchalischen Bojarenstande oder der Justiz äußerst plastisch erscheinen. Mit Wehmut sieht er die alte Bojarenklasse mit der ihr eigenen Kultur vor dem Bürgertum dahinschwinden (Neamul Udreștilor, Pana Trăsnea Sfântul). Sittlich hochstehende Menschen werden von ihrer brutalen Umwelt besiegt (Niculăiță Minciună). Der Humor Carageales wird in der Novelle „Călătorului îi șade bine cu drumul" wieder ins Leben gerufen. Erinnerungen aus der Kindheit (Moartea lui Castor), Schilderungen aus dem Leben der Tiere wie „Privighetoarea" (Die Nachtigall) oder „Puiu", das den Tod einer jungen Wachtel schildert, zeigen, wie innig der Jäger Brătescu-Voinești mit der Natur verbunden ist.

Wenn auch ein großer Teil der Novellen dieser Epoche nicht in die bleibenden Werke der Literatur eingereiht werden kann; so geben sie doch alle zusammen ein eindrucksvolles Gesamtbild von rumänischer Landschaft und rumänischen Menschen, zu einer Zeit, wo das ganze Volk im Umbruch begriffen ist, so daß diese Dichtungsgattung einen hohen kulturhistorischen Wert gerade für diese Zeit behalten wird. Zwei Welten stoßen aufeinander. I. A. Basarabescu (geb. 1870) zeichnet in seinen „Vulturii" humorvoll das kleinbürgerliche Leben und erinnert an Carageale, den er nicht erreicht. G. Brăescu ist als ehemaliger Offizier wohl am besten befähigt, rumänisches Militärleben in Skizzen und Kurzgeschichten wiederzugeben. Der Reiseschriftsteller Jean Bart (Eugen Botez, 1874—1933), ein Moldauer, gibt uns Einblicke in das Seeleben eines Rumänen, er vergleicht realistisch und objektiv das Gesehene mit rumänischen Verhältnissen („Jurnal de bord", „Schițe marine"). Der (außer „Trecut și viitor") französisch schreibende Panait Istrati (1884—1935) macht uns mit dem Leben und Treiben der Menschen der unteren Donau bekannt. Damian Stănoiu schildert das Mönchsleben („In căutarea unei parohii"). Der um die rumänische Schule verdiente Constantin Kirițescu gibt Einblicke in das rumänische Schulleben. Gib Mihăescu (1895—1935) schildert kraftvoll die Gewalten des Unterbewußtseins, die manchmal ans Krankhafte grenzen (Vedenia); in seiner „Donna Alba" und seiner „Rusoaica" lernt man ihn als „Roman"-schriftsteller kennen.

Al. Lascarov-Moldovanus ist verliebt in den alten Bojarentyp und hält die Erinnerung an den Freibauern vom Bârlader Bezirk fest, ähnlich wie es Brătescu-Voinești für die Walachei getan hat. Ein wunderbarer Maler der Moldauer Landschaft, im besonderen der Gebirgsgegend und ihrer ländlich primitiv lebenden Bewohner (In munții Neamțului, Pe drumuri de munte) ist der einsame Calistrat Hogaș (1847 bis 1916). Seine Werke sind mit Humor und feiner Ironie gewürzt.

Emil Gârleanu (1878—1914) bringt uns in Skizzen und Novellen das patriarchalische Leben der moldauischen Bojaren und das moldauische Dorf nahe in „Bătrânii", „Nucul lui Odobac". Sein weiches Gemüt stimmt zu seiner lyrischen Schreibweise. Er fühlt sich in die Seele der Tiere ein („Lumea celor care nu cuvântă"). Als großer Stilist ist Gala Galaction zu nennen. Er beschäftigt sich mit dem Problem der Gedankensünde. Werke von ihm sind: „Roxana", „Doctorul Taifun" und Beschreibungen von Klöstern und Kirchen. Er träumt von einer Verbrüderung der Konfessionen. Emanoil Bucuța (Taf. VI), der Herausgeber der vornehm illustrierten Kulturzeitschrift „Boabe de Grâu", ist in seiner Haltung lauter und edel, als Sprachkünstler hervorragend und zeichnet sich in der absonderlichen Wahl seiner Novellen- und Romanstoffe aus („Fuga lui Sefki", „Maica Domnului dela mare"). Dumitru D. Pătrășcanu (1872—1937) hat einen unwiderstehlichen Humor; seine Bilder aus dem Leben beweisen, daß er die Widerwärtigkeiten und Tücken des Objekts mit sieghaftem Lächeln quittiert (Schițe și Amintiri). Gemeinsam mit Sadoveanu schrieb er die Biographien der christlichen Heiligen. Wie dieser gehört auch I. Agârbiceanu (geb. 1882) der älteren Generation an. Er ist reiner Vertreter der Semănătorul-Bewegung. Als siebenbürgischer Geistlicher schreibt er, von hypermodernen Strömungen unberührt, Werke von hohem sittlichen Wert. Seine


Digitized by Google

Motive entnimmt er dem Bauernleben und der aus ihm hervorgegangenen intellektuellen Schicht seiner Heimat („Arhanghelii", „Fefeleaga"). Auch C. Sandu-Aldea (1874—1927) gehört in die Reihe der im Stile Sadoveanus Schreibenden; er ist der Dichter der Ackererde und der rauhen Feldarbeit („In urma plugului"). Seelische Qualen werden wie die Entfesselung von Naturgewalten geschildert („Două neamuri", „Pe drumul Baraganului", „Drum și popas"). Victor Ion Popa schreibt ein ausgezeichnetes Rumänisch („Velerim și Veler Doamne", „Sfârlează cu fofeaza").

Die Prosa Arghezis (geb. 1880) hat den rumänischen Stil beeinflußt („Icoane de lemn", „Poarta neagră", „Țara de Kuty"). Sein Ausdruck ist vielfältig, seine Bilder sind oft dem Leben der Mönche entnommen. Arghezi bleibt auch in seinem kaum als Roman zu bezeichnenden „Die Augen der Mutter Gottes" Dichter, allerdings ist nur der Anfang dieses Werkes von größerem Werte. Seine Stärke sind Phantasie, Vergleiche, Metaphern und ein reicher Wortschatz.

Der eigentliche Roman im europäischen Sinne ist ein Nachkriegserzeugnis. Westeuropäische Vorbilder haben bei dieser Literaturgattung nicht gewirkt. Ansätze zu einer Entwicklung zum Roman finden sich jedoch schon früher hie und da. So schreibt Filimon den sozial-satirischen Roman (Ciocoii vechi și noi, 1863), Duiliu Zamfirescu, dessen Bedeutung für die rumänische Literatur (erst durch jüngste literarische Arbeiten) richtig erkannt wurde, gibt seiner „Viața la țară" (1894) das Gewand des Idyllischen und schafft die Verbindung zu Tolstoischen Romanen, Vlahuță schreibt einen „Dan", Slavici ist der Vertreter des Bauern-„Romans". Auch bei den folgenden eigentlichen Romanschriftstellern finden sich Werke, die man eher als Novelle bezeichnen kann denn als Roman.

Der Semănătorul-Strömung entstammt Mihail Sadoveanu (geb. 1880 in Pașcani in der Moldau, Taf. VI). Obwohl er von den Poporanisten, deren ständiger Mitarbeiter er seit 1906 war, in Anspruch genommen und als besonders typisch für sie herausgestellt wurde, ist seine Schreibart mit der Volksdichtung der Semănătorul-Bewegung in Einklang. Er macht die Geschichte der Moldau in Roman und Novelle lebendig. Er sieht die Wirklichkeit im Lichte des Traumes. Er ist der fruchtbarste rumänische Romanschriftsteller, über 50 Bände, darunter viele historische Romane, hat der versonnene Schilderer der Moldau bereits seinem Volke geschenkt. Das noch immer mit Begeisterung gelesene Werk „Die Falken" (Șoimii) schrieb er mit 20 Jahren, 1904 erschien es in erster Auflage. Der Einfluß der Romantik und die Lektüre russischer Autoren sind deutlich in diesem Erstlingswerk zu erkennen. Der Held ist ein moldauischer Fürst, der auf einem öffentlichen Platz in Lemberg enthauptet wird. In „Venea o moară pe Siret" (Es kam eine Mühle auf dem Sereth) wird der verderbliche Einfluß der Zivilisation auf das unverdorbene Gemüt eines Landmädchens geschildert. Die bedeutendsten seiner Werke sind „Baltagul", ein Roman aus dem Hirtenleben von heute, der 1936 ins Deutsche übertragen wurde, „Zodia Cancerului", „Hanul Ancuței", „Viața lui Ștefan cel Mare". Alle Personen Sadoveanus sind eng verbunden mit der Landschaft, die er farbenprächtig zu schildern weiß. Er ist leidenschaftlicher Jäger. Er ist der Dichter des rumänischen Bauern. Er liebt den Bojaren von ehemals, der etwas Gutmütig-Väterliches an sich hatte im Gegensatz zu dem Typ des willenlosen, im Genuß aufgehenden der heutigen Generation. Sprachlich setzt Sadoveanu mit seinem Bilderreichtum und seiner Farbenfreude und Harmonie die Überlieferung Creangăs, seines Landsmannes, fort. Inhaltlich hat er das Heldenhafte mit dem Lyrischen verknüpft. Er ist der geborene epische Erzähler.

Erst die Schriftsteller der Nachkriegszeit: Rebreanu und Petrescu haben den realistischen Roman geschaffen. Beide haben einen mystischen Zug in die Literatur gebracht. Liviu Rebreanu (Taf. VI) ist der epischste unter allen modernen Schriftstellern. Er geht in der objektiv-realistischen Darstellung jedoch ein wenig zu weit. Im Aufbau der Handlung ist er monumental. Die Tragik seines Helden erklärt sich aus der Zwiespältigkeit ihrer Seele, die letzten Grundes auf ihre unglückliche Lage zurückzuführen ist. Schon vor dem Kriege hat Rebreanu den Roman „Ion" geschrieben, mit dem er sich aber erst nach dem Kriege 1920 hervorwagte. Die Handlung wird gemeistert. Der Mensch wird als Bestie gezeichnet. Das in seiner Liebe betrogene Mädchen begeht Selbstmord; der Held Ion, der die einzige Tochter eines Bauern nur aus Landgier heiratet, stirbt durch die Hand des Mannes der Florica, mit der er seine Frau betrogen. Der psychologisch tiefste Roman ist „Der Wald der Gehängten", der 1922 erschien. In ihm wird Apostol Bologa, der als Offizier im österreichischen Heere dient, zum Verräter an seinem Land, aber zum Helden seines Volkes, mit dem er sich innerlich verbunden fühlt; im Augenblick seines Übergehens zum Feind wird er von seinem Truppenteil gestellt und gerichtet. „Adam und Eva" (1925) steht auf gleicher künstlerischer


Digitized by Google

Höhe. Den Bauernaufstand von 1907 hat sein Roman „Aufruhr" (1932) zum Gegenstand. Es ist der erste psychologische Kollektivroman. Seine Gestalten sind Tatmenschen, die rücksichtslos auf ihr Ziel losgehen und hemmungslos durchführen, was sie sich vorgenommen. Rebreanu gilt als der Gründer des psychologisch-realistischen Romans. Sein Stoff packt und führt den Leser über stilistische Unausgeglichenheiten hinweg.

Eine aufrichtige und durch und durch von Güte durchsetzte Gestalt ist Cezar Petrescu (geb. 1892, Taf. VI). Als Kriegsteilnehmer ist er Sprecher einer Generation, die sich durch die nicht am Kriege beteiligten betrogen fühlt. Sein Novellenband „Briefe eines Freibauern" (1920 geschrieben, 1922 veröffentlicht) machten ihn mit einem Schlage berühmt. Die folgenden Romane festigen seinen Ruhm als Romanschriftsteller (Intunecare). Er wird zum gelesensten Gesellschaftsschilderer. In „Comoara Regelui Dromichet" sind seine ländlichen Schilderungen am eindrucksvollsten. Eine stille Sehnsucht nach dem Lande durchzieht diesen großen und äußerst fruchtbaren, fast in jedem Jahr einen Roman schreibenden Romanschriftsteller, den die Großstadt zum Lebensunterhalt in ihr festhält. Er sieht das Heil des rumänischen Volkes in der Fortsetzung seiner Überlieferung und nicht in der technischen Entwicklung. 1935 wendet er sich im „Luceafărul" der Lebensbeschreibung des größten Dichters aller Rumänen, dem Dichter Eminescu, zu. Seine Artikel in der Zeitung Curentul wurden stets gern gelesen. Den Bauernaufstand behandelt er in seinem neuesten Roman „1907".

Ionel Teodoreanu (geb. 1898) ist wie Sadoveanu und Petrescu Moldauer. Nach seiner gelungenen „Gasse der Kindheit", einer Novelle, die bereits seine feine Einfühlungsgabe in die Kindesseele verrät, schreibt er drei Bände „La Medeleni", in denen er die großen und kleinen Menschen analysiert und mit besonderem Geschick in das Innenleben interessanter Frauen leuchtet. Auch seine späteren Romane zeigen ihn als glänzenden Stilisten. Die Lebhaftigkeit des Dialogs ist unverkennbar, er ist von Beruf Anwalt.

Al. O. Teodoreanu (geb. 1894) ist ein urwüchsiger, gesunder Humorist, oft mit einem kräftigen, bewußt archaischen Wortschatz in seinem „Hronicul Mascariciului Vălătuc", in dem er das militärische Leben der Moldau von früher zu schildern versteht.

Camil Petrescu, ebenfalls ein Moldauer, wahrt in kühnsten Romanen Eigenheit und Größe. In „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" offenbart er sich als Psychologe der Liebe und der Eifersucht. Sein „Patul lui Procrust" ist der beste Roman des Jahres 1934, auch hier zeigt er seine Fähigkeit, psychologisch zu analysieren. Hortensia Papadat-Bengescu schrieb einen wertvollen Zyklus über die Familie Halipa und zeigt darin ihre große Begabung in der Seelenanalyse und der plastischen Darstellung des Lebens und Treibens der rumänischen Stadt (Fecioarele despletite, Concert din muzica de Bach, Drum ascuns). In letzten beiden Schriftstellern erkennt man, daß sie Marcel Proust gelesen haben.

Constantin Stere (1865—1936) hat dem rumänischen Volk einen Zyklus von sieben Romanen geschenkt, die aber mehr als historische Autobiographien, Lebenserinnerungen in Romanform anzusehen sind, als wirkliche Romane. Sie geben ein höchst interessantes Bild der russischen Zeit Bessarabiens bis zum Weltkrieg. Die besten Werke sind „Smaragda Teodorovna" und „Hotarul". Stere ist mit seiner Umwelt nicht ausgesöhnt, deshalb klingt Groll und Vereinsamung durch seine Werke, die den Leser nicht zum vollen Genuß seiner Schöpfungen kommen lassen. Er gehört mit seinen literarischen Schöpfungen in die Memoirenliteratur. Hierher könnte man auch den vielseitigen und größten Historiker aller Rumänen der Jetztzeit, Nic. Iorga, mit seinen „Orizonturile mele" und „O viață de om așa cum a fost" (3 Bände) zählen.

Die dramatische Dichtung.

Wie der Roman so ist auch das Drama ziemlich spät in die rumänische Literatur eingegangen. Die Lyrik hat in der Volksdichtung und in Eminescu, die Epik in Coșbuc und Sadoveanu ihren vollkommenen Ausdruck und ihre Meister erhalten. Im Wettlauf und verglichen mit diesen Dichtungsgattungen hat das moderne rumänische Drama auch bis zum heutigen Tage noch nicht gleiche Höhe erlangt. Nachdem V. Alecsandri das rumänische Theater begründet und romantische Schauspiele, Sitten- und Charakterkomödien geschrieben hatte, zeigen erst die Sittenkomödien Caragieales Selbständigkeit und leiten eine Entwicklung ein, die von der neuen Generation weitergeführt wird.

Im historischen Drama ist in der rumänischen dramatischen Dichtkunst bisher wohl das Größte geleistet worden. Das historische Drama hat seine Zugkraft nie verloren. Alexandru Davila (1860—1929) schrieb das äußerst gut durchgearbeitete Versdrama „Vlaicu Vodă", das den Kampf zwischen dem unter den ersten Fürsten der Moldau eingeführten Katholizismus und dem einheimischen Orthodoxismus darstellt, und


Digitized by Google

schenkte damit dem rumänischen Volke das beste historische Drama. Die der Bühnentechnik ferner stehenden Dichter schaffen zwar auch wertvolle, aber weniger wirksame geschichtliche Theaterstücke. So hat Delavrancea (1858—1918) zwanzig Bilder aus der Geschichte festgehalten und gestaltet, unter denen die Trilogie „Apus de Soare" (Sonnenuntergang), „Viforul" (Der Sturm) und „Luceafărul" (Der Morgenstern) hervorragt.

Auch Nicolai Iorga entfaltete auf dem Gebiet des geschichtlichen Dramas eine fruchtbare Tätigkeit. Sein „Tudor Vladimirescu" ist wohl das beste.

Mihail Sorbul (geb. 1886 in Botoşani) hat um das rumänische Drama ganz besondere Verdienste. Zunächst setzte er die Reihe der historischen Stücke in seinen „Letopiseţi" (Chroniken), das uns das Schicksal Johanns des Schrecklichen zeigt, fort. Er führt die Tragikomödie in die rumänische Literatur ein. Auch das soziale Theaterstück wird durch ihn vertreten in „Patima roşie" (Die rote Leidenschaft), die besonders in Paris mit großem Erfolg über die Bretter ging.

Minulescu zeigt lyrische Phantasie in seinen „Manechinul sentimental" (1926) und „Amantul anonim" (Der anonyme Liebhaber), ferner in „Pleacă berzele" (Es ziehen die Störche). Die Theaterstücke Adrian Manius sind eher Gedichte als Dramen („Meşterul" und „Die kupfernen Wölfe", 1929). Im Schillertheater zu Berlin wurde die bunte Groteske Ciprians „Omul cu mârţoaga" (Der Mann mit der Schindmähre) aufgeführt. Victor Ion Popa hat großen Erfolg mit seinem „Blumentopf im Fenster". George Mihail-Zamfirescu nimmt mit seiner tragikomischen „Domnişoara Nastasia" die Tradition Carageales auf.

An Gedankentiefe überragt Lucian Blaga seine Zeitgenossen. Er ist ein typischer Vertreter des deutschen dramatischen Expressionismus. Seine Bühnenwerke, die sämtlich auf künstlerischer Höhe stehen, enthüllen ihren Gedankenreichtum erst, wenn man sie liest. Von seinen fünf Stücken ist „Meşterul Manole" in Bern und Lemberg mit großer Begeisterung aufgeführt und aufgenommen worden. Den mystischen Zug seiner Dichtung erkennt man auch in „Zamolxe" oder „Mister păgân", und Lyrismus und Intuition in den legendären oder nationalgeschichtlichen Stoffen „Tulburarea apelor", „Cruciada copiilor", „Avram Iancu".

Ein Märchenstück beherrschte und beherrscht zum Teil noch heute die rumänische Bühne, und es gibt wohl kaum einen Rumänen, der dieses nicht gesehen oder von ihm gehört hat. Es ist volkstümlich und in fließenden Versen geschrieben, die das lyrische Empfinden des Volkes wiedergeben. Es ist das aus mehreren rumänischen Volksmärchen geschickt zu einem Ganzen gestaltete „Inşiră-te, mărgărite" (Reihe dich an, Perle) des gewesenen phantasievollen Theaterdirektors Victor Eftimiu (geb. 1889). Er ist der fruchtbarste, wenn auch nicht immer beste unter den Dramatikern. In „Cocoşul Negru" (Der schwarze Hahn, 1913) gibt er eine Art Faustdrama. Die Tragödie „Prometheus" zeigt ihn in seiner europäischen Haltung. 1923 wurde sie im Inselverlag übersetzt. — Auch Ion Sân Giorgiu ist als Verfasser von Bühnenstücken zu nennen. Über O. Goga vgl. S. 144.

Camil Petrescu hat in seinem „Danton" ein Werk von großer dramatischer Kraft geschaffen, das sich jedoch zur Aufführung wohl kaum eignen dürfte. Ein soziales Problem behandelt „Suflete tari", in dem ein Mädchen aus aristokratischer Familie und ein junger Mann aus dem Volke die Helden sind. Bedeutend ist sein Lustspiel „Mitica Popescu" und sein psychologisches Drama „Mioara".

Literaturgeschichte und Kritik.

Die schöngeistige literarische Kritik ist in Rumänien von Titu Maiorescu begründet worden, C. Dobrogeanu-Gherea (jüdischer Abkunft, 1855—1920) führte die Tainesche Methode, die Methode der wissenschaftlichen Kritik in die Literaturbetrachtung ein, die sein Schüler D. G. Ibrăileanu (1870—1936), der Mitherausgeber der Viaţa Românească u. a., soziologisch unterbauten und die von Mihail Dragomirescu bekämpft wurde. Letzterer will als reiner Ästhet die Literatur von der Warte einer Literaturwissenschaft betrachtet wissen, die alles systematisiert und damit der dichterischen Kunst nicht ganz gerecht werden kann. Das Gegenteil und sein schärfster Gegner ist der impressionistische Eugen Lovinescu, der dem persönlichen Geschmack zu seinem Recht verhelfen will. Ein vornehmer Literaturhistoriker von deutscher Schule war Paul Zarifopol (gest. 1934), der mit philologischer Gewissenhaftigkeit das Werk seines Freundes Carageale kritisch herausgab. Von jüngeren sind zu nennen: P. Constantinescu, Gh. Călinescu, Şerban Cioculescu u. a. Perpessicius wurde bereits gedacht.

Auch Nic. Iorga hat nicht nur die rumänische, einschließlich der jüngsten, sondern die gesamte romanische Literatur durchwandert und gibt aus dem unerschöpflichen Born seiner Gelehrsamkeit eine großzügige Synthese. Ein vortrefflicher Kenner des literarischen Schaffens des 19. Jahrhunderts ist Gh. Bogdan-Duică (1866—1934). Ovid Densuşianu gab eine ausgezeichnete Geschichte der rumänischen Literatur von der latinistischen Schule bis zu Vasile Alecsandri (3 Bände) heraus, Sextil Puşcariu (geb. 1877) eine solche von den Anfängen bis zu Cantemir.


Digitized by Google

Bibliographie.

Sextil Puşcariu, Istoria literaturii române, epoca veche, Sibiu (Hermannstadt) 1936[3]. — Ovid Densuşianu, Literatura română modernă, 3 Bde., Bucureşti, 1925—1933 (1. u. 2. Bd. 2. Aufl.). — G. Bogdan-Duică, Istoria literaturii române moderne, Cluj 1923. — Giorge Pascu, Istoria literaturii şi limbii române, din veacul al 16 lea, Bucureşti 1921; din veacul al 17 lea, Iaşi 1922; din veacul al 18 lea, 1926; Epoca lui Clain, Şincai şi Maior, 1927. — Nicolai Iorga, Istoria literaturii româneşti, 3 Bde. 1925—1933ff., 2. Aufl.; Istoria literaturii din secolul al 19 lea, 3 Bde., Bucureşti 1908; Istoria literaturii contemporane, 2 Bde., Bucureşti 1934. — Eugen Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane, Bucureşti 1937. — C. Loghin und Dr. S. Drimmer, Geschichte der rumänischen Literatur, Cernăuţi (Czernowitz) 1934. — P. V. Haneş, Histoire de la littérature roumaine, Paris 1935 (die mehr eine Dichtergalerie ist als eine Literaturgeschichte). Weitere bibliographische Angaben des Verfassers im bibliographischen Sammelband 1927—1936 der von Prof. W. v. Wartburg herausgegebenen Zeitschrift für romanische Philologie, Halle 1938.

Bei dem Abschnitt „Mihail Eminescu" hat der Literaturhistoriker D. Murăraşu Pate gestanden. — Die Lichtbilder ohne Herkunftsangabe stellte das Rumänische Außenministerium, Direcţiunea Presei dem Verfasser bereitwilligst zur Verfügung, wofür an dieser Stelle gedankt sei. Die Lichtbilder L. Rebreanu, C. Petrescu, L. Blaga und M. Sadoveanu verschaffte sich der Verfasser von den Autoren selbst.

Digitized by Google

NAMENVERZEICHNIS

Digitized by Google

SACHVERZEICHNIS

Digitized by Google

Druckfehlerberichtigung:

Die zweite Zeile der Unterschrift Tafel III muß richtig lauten: „Opere di B. Croce, ed. Laterza".

Infolge des Todes von Dr. Jäckel trat eine Stockung in der Drucklegung des II. Bandes der Romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts ein. Der Verlag hat die Stockung dadurch überbrückt, daß er vor Beendigung des über die französische Literatur handelnden Beitrags, der in den Händen des verstorbenen Dr. Jäckel lag, die italienische, spanische, portugiesische, latein-amerikanische und rumänische Literaturgeschichte zum Druck brachte, für welche die Manuskripte bereits vorlagen. So war z. B. der Beitrag von Dr. Jeschke über die spanische, portugiesische und latein-amerikanische Literatur von 1870 bis zur Gegenwart schon Mitte März 1936 abgeschlossen.


Digitized by Google

INHALT.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google

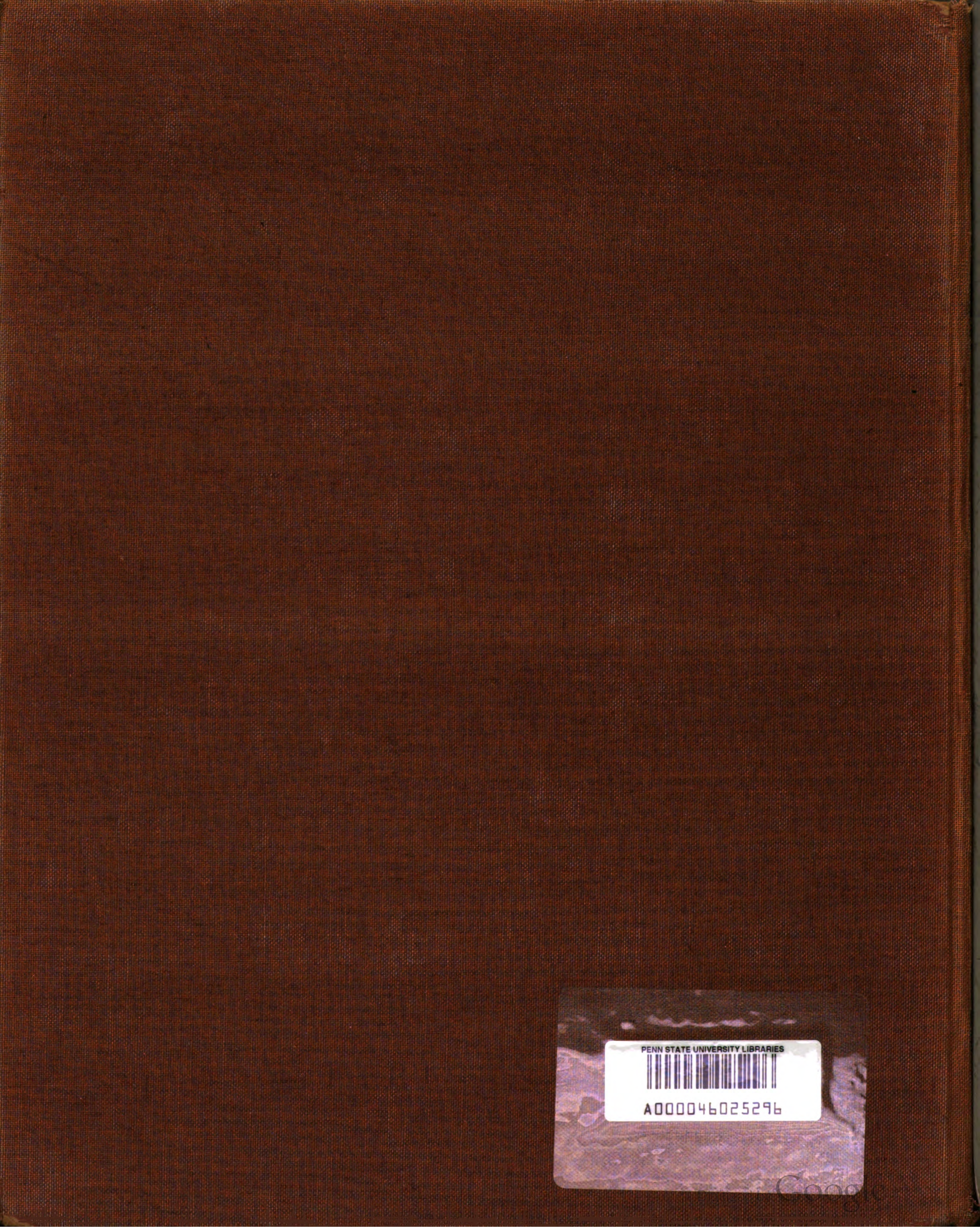
PN553
.H3
Bd.11

Digitized by Google

5/3/48



Digitized by Google


PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000046025296